ZUR KOMPOSITION
DES
HANS MEMLING.

EIN ERGÄNZUNGSKAPITEL
ZU
LESSINGS LAOKOON.

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
BEI DER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT LEIPZIG
VORGELEGT VON

MARTIN JÄKEL.

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

LEIPZIG
DRUCK VON ALWIN MARX, REICHENAU
1910.

Die vorliegende Dissertation

„ZUR KOMPOSITION DES HANS MEMLING
EIN ERGÄNZUNGSKAPITEL ZU LESSINGS LAOKOON“

erscheint in Buchform unter dem gleichen Titel, versehen mit einem begriffsgeschichtlichen Anhang und einer Illustration.

Lessings Untersuchungen über die Grenzen der Malerei und Poesie fordern heute von jedem Ausleger eine umfassende Ergänzung: nach der kunsthistorischen Seite. Der ganzen Behandlungsweise Lessings liegt, wie dem Aufklärungszeitalter überhaupt, die geschichtliche Auffassung der gestellten Frage fern. Dazu kommt die eklektische Entscheidung, als Kunstwerke sollten nur diejenigen gelten, die in völliger Freiheit, ohne jeden äusserlichen Zwang auf die höchste Wirkung hin geschaffen sind, bei denen die Schönheit die erste und letzte Absicht des Künstlers gewesen ist. Dadurch werden aus der kritischen Betrachtung alle Werke ausgeschieden, deren Entstehung mit einer religiösen Aufgabe in Zusammenhang blieb, wie dies in vielen entscheidenden Blüteperioden des künstlerischen Schaffens der Fall gewesen. Und eben solche Werke sind es wiederum, in denen das Verhältnis der Poesie zur bildenden Kunst am ausgiebigsten beobachtet werden kann. Hier gerade musste die Frage nach den Grenzen der Malerei und Dichtung am häufigsten gestellt werden und an lehrreichen Beispielen zum Austrag kommen. Manche Irrung, die Lessing nachweist, oder manche Vermischung, die er zu tadeln findet, wird erst recht verstanden, wenn man sie auf ihre Wurzeln zurückverfolgt und die Beweggründe begreift, die dazu geführt haben. Für solche Erörterungen sind demnach die Uebergangszeiten aus religiöser Bevormundung der Kunst zu allgemein menschlicher Freiheit besonders geeignet und versprechen bei dem notwendigen Austausch zwischen poetischem Inhalt und sinnlich sichtbarer Form den reichsten Ertrag, zumal für den historisch gerichteten Geist unserer heutigen Auffassung, dem es weniger um absprechende Urteile über alte Kunstwerke und die Befriedigung des Verstandes durch einen logischen Wahrspruch zu tun ist, als vielmehr um vertrauteren Einblick in das Leben der Kunst und ihr natürliches Wachstum aus den Bedingungen der Zeit.

Deshalb soll im Folgenden das Schaffen eines Künstlers unter Lessings Gesichtspunkten betrachtet werden, der solchem Uebergang aus mittelalterlicher Tradition in das neue Schönheitsstreben der Renaissance angehört. Hans Memling verdient es gewiss, jedem Deutschen bekannt zu werden, der seinen Albrecht Dürer wieder schätzen gelernt hat.

Seine Werke wollen wir, um Missverständnisse in ihrer Deutung möglichst zu vermeiden und der Arbeit des Künstlers besser nachgehen zu können, analytisch besprechen. Dabei werden wir sein Verhalten zur sukzessiven und simultanen Auffassung besonders beachten und zwar zu erkennen versuchen, welche er vorzieht, wie er beide verwertet. Da er viel von Rogier übernommen hat, ist von dessen Vorbild auszugehen. Als übersichtlichstes Beispiel mittelalterlicher Aufgaben für die Kunst wählen wir das bezeichnende Altarwerk seines Vorgängers Rogier van der Weyden, das sich jetzt in Antwerpen befindet, auch der Marien- und Johannesaltar sind dafür charakteristisch genug. Von Memlings eigenen Werken zeigen uns seine Entwickelung am besten der Chatsworth- und Johannesaltar, die Marientafel, die Passion und der Ursulaschrein. Gerade in dieser chronologischen Reihenfolge finden wir eine verschiedene Verwertung der simultanen und sukzessiven Auffassung, sowie Anklänge an Rogier und eigene Fortbildung.

Nachdem wir das Material kennen gelernt haben, können wir auf eine kritische Besprechung der Kompositionsweise eingehen. Darin ist zunächst auf die falsche Voraussetzung über den Blickpunkt hinzuweisen, von der Lessing und seine Zeit ausging und auf deren Ueberwindung von der Neuzeit. Nur dadurch, daß man das betrachtende Subjekt mit in die Untersuchung zog, ist man zur rechten Bewertung der beiden Darstellungsarten, sowie der Unterschiede der verschiedenen Zweige der Malerei gekommen. So erklärt sich schließlich Memlings Art als bedingt durch die noch herrschende Glasmalerei und Miniatur, aber auch durch subjektive Gründe. Zur weiteren Einführung in das historische Verständnis soll endlich eine Untersuchung des Einflusses des geistlichen Schauspiels und der Zeit überhaupt dienen, die gegen Memlings Ende grosse Wandlungen vorbereitet.

Unter den Altniederländern ist ein Meister besonders eigenartig und eindrucksvoll wegen des grossen Figurenreichtums auf seinen Hauptwerken, Hans Memling, der, urkundlich seit 1477, in Brügge tätig war und dort am 11. August 1494 starb. Im allgemeinen ist man sich einig, daß er ein Schüler Rogiers van der Weyden war, doch wird auch eine Beeinflussung von Dirk Bouts geltend gemacht (Schnaase 8. 232.), sie soll sogar grösser sein als die von Rogier (Voll 176), doch kommt diese Frage für uns nicht in Betracht. Das Streben nach Totalwirkung, die Betonung des Ensembles sei eine bei Memling einsetzende Bewegung (Voll 197). Um darüber entscheiden zu können, beginnen wir mit 3 Werken Rogiers, die für Ensemblekomposition charakteristisch sind; es sind die sieben Sakramente, ein Johannes- und ein Marienaltar.

Rogier van der Weyden.

a) Die sieben Sakramente.

Gegenwärtig findet sich das Bild im Museum zu Antwerpen, gemalt wurde es auf Bestellung des Bischofs von Tournai von Jean Chevrot bald nach 1440 (Schnaase 8. 177). *) Es erscheint zunächst triptychonähnlich, da es scharf in drei Hochformatteile zerfällt, von denen der mittlere fast um ein Drittel die Seitenteile überragt. Dadurch wird der Eindruck des Aufstrebenden verstärkt, den der Einblick in die dargestellte gotische Kathedrale macht. Zugleich wird dadurch ein Hauptschiff von zwei Seitenschiffen bedeutend unterschieden. Wie die Stirnwand eines wirklichen Baues, der sich gegen die Strasse öffnet, hat der Maler den Querschnitt durch die Kirche (als Vorderseite des Bildes) durchgeführt, indem die Schnittflächen wie Mauerwerk das Bild umrahmen. Die kleinen Zwickelflächen über der Wölbung werden dreimal mit den Wappen des bischöflichen Bestellers verziert.

Der Standpunkt des Beschauers kann in eine Vorhalle verlegt sein, und zwar nicht genau auf der Längsachse der Kirche, sondern etwas nach links abweichend. Aus perspektivischen Gründen, der Architektur

*) Anmerkung: Der eigenartige Auftrag wird erklärlich, wenn man bedenkt, daß erst kurz vorher durch das florentinische Unions-Konzil 1439 die Siebenzahl der Sakramente kirchliche Sanktion erhielt, nach der man schon seit Petrus Lombardus († 1164) gestrebt hatte.

zu Liebe (Pfeiler, Rippen und Querschiff wären sonst nicht so zur Geltung gekommen), mußte der Maler diese Abweichung wählen, auch wäre sonst der Hauptaltar, die Hauptsache einer katholischen Kirche, durch Körper verdeckt worden, die wir vorn am Bildrande wahrnehmen. Ferner bringt die Abweichung nach links eine Betonung dieser Seite mit sich und einen Gewinn an Raum für die Figurendarstellung. Wir werden dann auf innere Gründe dafür zu achten haben.

Von den im Mittelschiff dargestellten Körpern ist zunächst zu sagen, daß sie auf breiter Grundlage sich aufbauen, grob bezeichnet in einem unregelmässigen Fünfeck, das in einem Kruzifixus seine oberste Spitze hat. Auch in ihm bemerken wir eine leichte Verschiebung des Höhepunktes nach links. Er und die Gruppe von fünf Personen zu seinen Füssen fällt am ersten auf, nicht nur, weil im Mittelschiff befindlich, sondern weil sie die ebenso weit vorn stehenden Seitenfiguren an Grösse übertreffen.

Der Kruzifixus vorn steht genau auf der Längsachse der Kirche, muß aber, weil zwischen dem Bildabschnitt und Kreuzesfuß noch ein Stück Fußboden freigelassen ist, ein wenig in den dargestellten Innenraum gerückt erscheinen.

Das Holzkreuz ist von nicht gewöhnlicher Höhe; die Proportion seiner Teile ist nicht die gewohnte lateinische, fast direkt sitzt der Querbalken am Hauptstamm, dessen Abschluß eine Holztafel bildet. Das Haupt darunter ist schmerzlich bewegt, mit geöffnetem Munde und geschlossenen Augen, keineswegs verzerrter Miene nach links geneigt, wohin auch Haarsträhnen niederwallen. Der Körper ist entblößt bis auf einen weissen Lendenschurz, dessen Falten obenauf in der Mitte uns ebenfalls auf die Hauptlinie der ganzen Orientierung von rechts nach links verweisen. Selbst dadurch verstärkt der Künstler diesen Eindruck, daß er den rechten Fuß Jesu so wendet und ihn über den linken legt. Die Modellierung des ganzen Leibes ist der Lage angemessen und lässt ihn nicht zur abstossenden Jammergestalt werden.

Wir beginnen zunächst mit der Basis des ganzen Aufbaues, der vorderen Gruppe am Kreuz, die in einem aufrechtstehenden jungen Manne gipfelt.

Dicht vorn, dem Beschauer am nächsten, aber doch noch hinter dem linken 1. Pfeiler, kniet ein Weib, bis in die Hälfte des Seitenschiffes reichend mit den Füssen; denn hier war ja durch Verschiebung Raum für Körper gewonnen. Obwohl zuvorderst, kann sie doch, halb verdeckt, nicht das erste Interesse erwecken. Der spitzovale Kopf ist etwas zum Beschauer gewendet, schmerzlich ergriffen schaut er nach oben, als wenn gerade etwas die Aufmerksamkeit erregte; noch rinnen

Tränen über die Wangen. Die rechte Hand streckt sich hohl aus (wie zum Empfang einer Gabe), die linke fährt wie tastend an einer andern Hand bis zum Puls in die Höhe. In der Tat bedarf ihre Nachbarin dieser Fürsorge, da sie von einer Ohnmacht befallen wird. Die Hauptachse des Körpers von den Knien bis zur Brust und die Linke ist parallel der Hauptachse der Kirche; Oberkörper und Unterschenkel verraten noch die eben aufrecht gewesene Stellung. Der Kopf ist nach rechts (nach dem Kreuz) geneigt und bildet mit der Rechten eine Parallele zur Perspektive des linken Seitenschiffes. Auf breiter Basis befindet sich der Körper, weil breitbeinig gestellt, ausserdem liegt das Gewand noch breit nach rechts auf dem Fußbodengetäfel, den Raum zwischen Bildrand und Kreuzesfuß füllend und den Uebergang des Lichts zum Halbdunkel nach rechts hin vermittelnd. Der grössere Druck liegt wohl auf dem linken Bein, darum korrespondiert damit die rechte Hand, die überleitet zu der breit und fest hingeknieten Nachbarin; sie ruft in uns den Eindruck hervor: an diesem Gegengewicht würde die vor unsern Augen zusammensinkende Last den letzten Halt haben. Die Rechte scheint im letzten Moment noch nach Hilfe getastet zu haben, während die Linke bereits völlig willenlos, mit der Innenfläche nach aussen, auf dem belasteten Beine liegt. Von da ab nach unten befindet sich der Körper in völliger Ruhe (immer werden die Organe der Fortbewegung den schwerfälligeren Eindruck machen als die Teile, die dem Geiste näher sind), und auch die schweren Gewandfalten nach unten werden nur auf dem Leibe etwas lebhafter hinaufgeführt. Das ovale Gesicht ist leidvoll, edel, im Banne der Bewußtlosigkeit, mit geschlossenen Augen. Bei beiden besprochenen Frauen, die übrigens nicht damalige Alltagskleider tragen, sondern möglichst den biblischen entsprechende, wird die Aufmerksamkeit auf den Kopf gelenkt, da Licht und Farbe auf die weissen Kopfhüllen Nachdruck legen. Die Ohnmächtige ist am auffallendsten, da sie uns den ganzen Körper zuwendet, wenn auch etwas nach dem Kreuze zu gedreht, so daß sie zur Perspektive des linken Seitenschiffes parallel erscheint. Den Halt an ihrer Nachbarin braucht sie nicht; denn die Rechte eines Mannes kommt ihr zu Hilfe, der hinter ihr auf paralleler Grundlinie steht und seiner Neigung nach links zufolge auch links seinen Schwerpunkt haben muß. Unter ihrer Rechten greift er energisch in die Falten ihres Gewandes, um den Körper aufzuraffen. Die Muskeln seines Halses und seine besorgte Miene lassen seine Anstrengung erraten. Parallel zur Architektur fallen seine Schultern nach rechts und links ab. Der Aufbau der wie aus Holz geschnitzten Körper ist tektonisch im Anschluss an die gotische Architektur und beabsichtigt die Komposition einer geschlossenen Gruppe.

An den besprochenen, fest zusammengehörigen Körperkomplex schließt sich nach rechts dicht ein zweiter an. Ein Weib ruht auf ihrem linken Knie und Unterschenkel, während das rechte Bein noch rechtwinklig aufgestellt verrät, daß sie eben herbeikam. Hinter dem Kreuz ragt das Bein nach unserer linken Seite hinüber, und da das Gewand des andern Beines noch etwas vor dem Kreuze auf dem Fußboden liegt, haben wir den Eindruck, daß sie sich ihm am innigsten nähert, entweder hat sie es eben in höchster Erregung umklammert oder sie wird es noch tun. Das Gewand hat sie fürsorglich umgeschlagen, und wir bemerken die helle Musterung von dessen Innenseite; es ist übrigens, auch bei der Nachbarin, nach damaliger Mode. Ihr Haupt ist uns fast voll zugewandt, mit einer Wendung nach oben etwas rückwärts gebogen; die Miene ist von edelster Ruhe und sehnsüchtigster Hingabe, der Mund wie zum Sprechen leicht geöffnet. Die Ellbogen sind leicht gehoben, als hätten sie die Absicht aufzustreben; die Hände sind gefaltet.

Den Abschluss der Hauptgruppe nach rechts bildet ein weinendes Weib, das sich eben auf ihr rechtes Knie niederließ, das linke Bein verharrt noch in aufrechter Stellung. Wir haben die Rückansicht von ihr sehr weit im Vordergrunde, das Gewand wallt, aus der Bewegung noch nicht zu glatter Ruhe gekommen, was dem Oberkörper schon gelang, fast bis an den Bildrand. Der Kopf macht eine volle Wendung nach rechts, so daß wir ihn fast im Profil sehen. Die Rechte trocknet mit einem weissen Tuche die Augen, die Linke greift nach dem Herzen.

Wie sind die Körper zu einander gestellt? Auf der linken Seite wendet sich das kniende Weib mit der Vorderseite gegen das Kreuz. Zwischen ihm und ihr, etwas zurückgestellt, sinkt die Ohnmächtige zusammen, überragt und gehalten von dem Jüngling. Die Querachse beider liegt in der Diagonale zwischen der vorn Knienden und der Andächtigen hinter dem Kreuz, ihre Querachse schließt schneidend jene Diagonale ab. Etwa rechtwinklig zu ihr und parallel zur Diagonale kniet die Weinende vorn, so daß wir rund um das Kreuz herum eine ovale Linie ziehen können, auf der die Körper basieren. Der Eindruck einer das Kreuz umgebenden Körperreihe wird hervorgerufen, es sind plastisch modellierte Freifiguren, mit dem Kruzifix bilden sie eine tektonisch aufgebaute Gruppe. Merken wir schon aus der ganzen Aufstellung die Sorgfalt des Meisters in der Komposition, so lässt sich das im einzelnen auch noch an der Korrespondenz der Glieder der beiden Frauen rechts verfolgen.

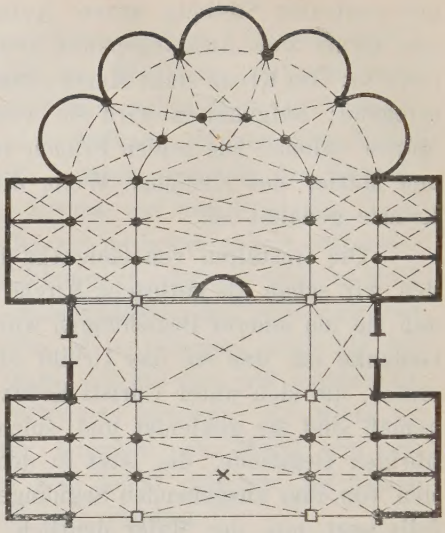
Die besprochenen Körper im Vordergrunde, offenbar eine Kreuzigungsgruppe in farbiger Skulptur, haben wegen ihrer Grösse

und centralen Stellung unsere Aufmerksamkeit zuerst erregt und sind uns darum zum Ausgangspunkt geworden. Zu deuten sind die Personen etwa so: Am Kreuz sinkt Maria ohnmächtig zusammen, voll unser Interesse erregend; aufgehalten wird sie von Johannes, und davor kniet dessen Mutter Salome. Die beiden Frauen rechts sind jedenfalls Maria Magdalena und Maria, des Kleophas Weib, die als treue Jüngerin viermal unterm Kreuze genannt ist.

Die Gestalten von Golgatha finden wir hier in einem Innenraume, den wir schon als gothische Kirche bezeichneten, darum ist anzunehmen, daß sie um innerer Beziehungen willen gewählt sind. Der nächstliegende Gedanke ist, daß sie das Urbild sind für die christliche Gemeinde, die ersten, die sich unter Christi Kreuz sammelten. Halb biblisch, halb zeitgemäß sind sie gekleidet und spielen unsere Gedanken hinüber zu der übrigen Gemeinde, die jetzt in den hohen Hallen beim Kruzifixus und den von ihm ausgehenden Segnungen Halt und Erquickung sucht. Jedenfalls sagt uns der Maler deutlich, daß er nicht nur die Tatsache der Kreuzigung Christi darstellen will (man könnte es vermuten, da wir ein völlig abgerundetes Ganzes, ein simultanes Bild schon darin haben), sondern etwas, was sich vornehmlich daran anschliesst. Wir fragen uns schon jetzt, durch welchen Begriff der Maler Kathedrale, Kreuzigung und die übrigen Figuren verbinden will, m. a. Worten: wir merken, daß wir vor einem Begriffsbilde stehen. Vollen Aufschluss erhalten wir erst durch die Besprechung der Nachbarfiguren, da aber ihre Haltung und Anordnung durch den Innenraum wesentlich beeinflußt wird, muß dessen Kenntnis vorausgesetzt werden.

Wir haben eine rein gotische, dreischiffige Kirche vor uns, in der das Hauptschiff die andern weit überragt (der Bildabschnitt erinnert an die Basilika). Die 4. Stütze von vorn, ein Pfeiler, ist mit dem nächsten Pfeiler durch einen Schwibbogen verbunden; denn hier findet sich ein Querschiff, das jedoch nicht über die Umfassungsmauer der Seitenschiffe hinausragt. Über diese sind nur (wie sich an den Diensten abzählen lässt) auf jeder Seite 6 Kapellen hinausgeschoben, jede gradlinig geschlossen, also zwischen Strebepfeiler eingebaut. Durch Spitzbögen werden die Kreuzblumenkapitelle verbunden; zwischen diesen Arkaden und den Glasfenstern oben wird die Mauerfläche rundum durch doppelteilige Fenster unterbrochen, die auf ein Triforium schliessen lassen, da die meisten Rippen und auch die Wände Öffnungen haben für eine Galerie. Die Glasfenster sitzen dicht über der Triforiengalerie. Da das Gewölbe dicht an ihrem unteren Ende aufzusteigt, liegen die Scheitelpunkte der Fenster in der Schnittlinienhöhe des Gewölbes. Auch der untere Teil der Kirche ist licht durch Fenster in jeder Kapelle, im Umgang um den

Altar und etwas höher über den beiden Türen des Querschiffes. Hervorgehoben ist noch der Rippenschnittpunkt durch Bemalung und die Einteilung des Grundrisses in Rechtecke durch helle Streifen im Fußbodengetäfel. Das Einfallen des Lichts von oben rechts nach unten links, sowie die Verschiebung der Apsis nach links, endlich unsere Gewohnheit von links nach rechts abzulesen und das Hineinragen eines Körpers der Kreuzigungs-Gruppe führen uns ganz natürlich zuerst zu den Figuren des linken Seitenschiffes.



Grundriss der Kirche.

Vor der vordersten Seitenkapelle steht ein Taufstein, den ringsum 5 Personen umgeben. Rechts steht in der Alba ein Priester, mit dem Rücken parallel zur Bildachse, das Gesicht reichlich Profil nach links, die Augen auf ein nacktes Kindlein vor ihm gerichtet. Unter den linken Arm klemmt er ein Buch, in der Hand hält er die Salbenbüchse über dem Rande des Taufsteines, mit der Rechten führt er einen Pinsel über die Stirn des Kindes. Nach dieser Seite fällt die Schulter der Architektur gemäß ab. Die übrigen Personen stehen eine Stufe höher. Dicht an den Priester schliessen sich 2 weibliche Personen an, die uns voll die Vorderseite zuwenden, indem sie nur wenig gegen einander geneigt sind. Die erste wendet das Haupt stark und mit liebevoller Miene zur zweiten. Die Nachbarin, ebenfalls hinter dem Taufstein, schaut unablässig auf das Kind direkt vor ihr, das sie mit der Rechten sichtbar hält. Es wird mitten über dem Taufstein wagerecht gehalten, mit dem Kopf nach dem Priester, das Gesicht nach unten. Daneben, mit dem Rücken parallel zur Kirchenwand, steht ein Mann mit einem breitkrämpigen Hute, der den Vorgang aufmerksam betrachtet. Genau unter seinem Kopfe ist der eines jungen Mannes mit dem Hut in der Linken, im Profil nach rechts, mit dem Körper parallel zu dem des Priesters eingeschoben, daher haben wir Rückansicht.

Genau über dem Täufling leitet ein beschriebener Streifen in gewundener Linie hinauf zu einem Engel in weißem Gewande mit weißen Flügeln (Farben vergl. La peinture en Europe: La Belgique. Lafenestre et Richtenberger. S. 249/250). Und zwar hängt ein Gewandzipfel schon

herunter, der andere kommt erst von oben nach. Kopf und Unterschenkel neigen sich mit der Architektur, ebenso die Querachse, während die Längsachse (Schulter bis Knie) vertikal läuft, auch die Flügel, die den Körper gerade erst nach unten gleiten ließen. Wir befinden uns offenbar in der Taufkapelle während des Vollzuges des Taufsakramentes vor den Paten (2 Verheiratete und 2 Unverheiratete, wie sich an den Kopfbedeckungen sehen lässt). Der Engel darüber kommt von oben, als wenn er in Beziehung stände zu der jungen Seele unten. So finden wir hier neben dem Hauptbilde eine völlig selbständige Nebenszene, und nur die Richtung des Täuflings, des Engels und die ins Seitenschiff reichenden Füße der Salome leiten das Auge zum Zentrum zurück: mit den weiteren Figuren im Seitenschiff ist keine Verbindung hergestellt. Ein Teil des Fußbodens führt uns weiter zu den Personen vor der zweiten Kapelle, die von der ersten durch eine Scheidewand mit Säulendiensten getrennt wird. Die neue Gruppe baut sich von rechts her auf und gipfelt in dem Engel vor dem Dienst zwischen der 2. und 3. Kapelle. Deutlich zerfällt die Gruppe in die beiden Teile während und nach der heiligen Handlung. Der Bischof ebenso wie die assistierenden Priester stehen mit dem Rücken gegen die Kirchenwand; mit einem Pinsel der Rechten berührt der Bischof eben die Stirn des dicht vor ihm knienden Knaben, und mit der Linken hält er den Chrysam. Sein Gesicht ist zur Funktion geneigt, mehr als im Profil. Der Knabe faltet betend die Hände. Neben dem Bischof rechts steht ein Priester in der Alba, der mit beiden Händen einem vor ihm stehenden, den Kopf neigenden Knaben die Stirnbinde zuknüpft. Vor dem Bischof links steht ein Priester mit dunklem Gewand und Kopfbedeckung, hinter ihm noch 4 Männer. Halb nach uns gerichtet, liegt vor ihm sein Windhund, in Ruhe harrend, bis sein Herr die Funktion beendet hat. Er bildet ein Zwischenglied in der abfallenden Linie vom weißgekleideten Priester über die 2 Knaben nach dem Gewand der vorn Knienden. 3 Kinder schreiten von der Funktion (wie man an ihren weissen Stirnbinden sieht) schräg herüber nach dem Kreuz. Zuvorderst geht der grösste Knabe (in ihm gipfelt die Gruppe), mit beiden Händen ein Buch haltend, und sieht nach der linken Ecke vorn wie seine Nachbarin rechts, deren Schritt und Blick sich nach dem grossen Knaben richten. Dicht vor ihr geht ein kleinerer Knabe im gleichen Schritt mit dem Grossen, doch gerade anders antretend. Die Rechte mit dem Buch hängt herunter, die Linke hebt sich eben, nach dem Kreuz zeigend, und auch Auge und Mund wollen darauf aufmerksam machen. Über dem Hauptpunkte der Funktion, dem eben gefirmten Knaben, schwebt wieder ein Engel mit gelbem Gewande und Flügeln, unter ihm ein Spruchband, das mit dem andern nachlässig (weil sehr

beweglich) der Richtung der Architektur folgt. Ebenso scheint auch der Engel gerichtet zu sein, allein seine Längsachse neigt mehr der Madonna am Altar zu. Ein Gewandzipfel hängt wallend nach unten, der Hauptteil kommt aber wie von oben. Das Augenmerk gilt ganz dem Knaben unter ihm, und die Hände heben sich fürbittend bis zur Stirn. Die ganze Haltung, auch die der Flügel, deutet die Absicht eines horizontalen Weiterschwebens an.

Es ist also eine 2. gesonderte Szene, das Sakrament der Firmung, von einem Bischof an einem Knaben vollzogen: der Assistent rechts knüpft nach dem Vollzug die weisse Binde um die Stirn, und derjenige links entlässt eben nach der Einsegnung 3 davonschreitende Kinder. Sie wenden sich nach dem Kreuze, um auch die Nachfolge Jesu anzutreten, und 2 schauen zurück nach dem Sakrament der Taufe, das den Grund legte zu ihrem christlichen Lebenslauf. Der Engel hat, wie sich auch weiterhin erweisen wird, die liturgische Farbe des Sakramentes.

Ohne Verbindung, nur durch wenig Fußboden getrennt, erblicken wir hinter der 2. eine 3. Szene, die nicht in oder vor einer Kapelle liegt. Sie gipfelt in einem Engel über einem Priester, der, mit dem Rücken gegen eine Holzwand (Fortsetzung der Hochaltarbasis) gelehnt, auf einem Holzstuhl mit Armlehnen sitzt. Da er sich nach links neigt, bilden der Kopf mit der lang hängenden Bedeckung und die Schultern eine rechts abfallende Linie. Seine Linke scheint ein Kreuzeszeichen zu machen, die Rechte und seine Augen führen uns auf das Haupt des vor ihm an geschlossenen Doppeltüren knienden Mannes. Dieser ist im Profil sichtbar, schaut ehrfürchtig auf zum Priester und hält die Hände betend hoch. Am rechten Knie lehnt sein Hut. Beide Männer sind ein wenig so gedreht, daß ihre Querachsen einen Winkel bilden zu einer unten rechts knienden Frau. Wir sehen sie vom Rücken, parallel zur Diagonale unterm Kreuz; ihr Gesicht wendet sich nach ihrem Manne, die Hände sind betend erhoben. Ein Spruchband über dem knienden Manne führt uns hinauf zu einem roten Engel. Sein Gewandende ist stark nach oben gebogen, die Flügel divergieren nach beiden Seiten, die Hände heben sich betend, aber nicht gefaltet, wie etwas erwartend, mit den Innenflächen nach außen. Die ganze Lage ist so zu erklären, als komme er herangeschwebt und bleibe eine Weile in der Ruhelage.

Diese 3. Funktion ist das Sakrament der Beichte. Der Mann empfängt schon die Absolution, das Weib harrt der Beichte. Sie machen den Eindruck, als seien sie von draußen hereingekommen, sie suchen Erquickung im Kampfe des Lebens, der ihre Seelen nicht unbefleckt ließ. Der Engel ruht mit ihnen aus vom Fluge und sieht nach oben, als wollte

er durch Bitten die von oben hereinbrechende Strafe abwehren. Einen festen Abschluß der vorderen 3 Szenen bildet das Holzgitter auf der 3. Treppenstufe, unten mit dunkler Fläche als festem Rückhalt für die Funktion davor; darüber können wir durch Stäbe weiter nach hinten sehen. An der rechten Seite ist das Gitter offen, und so haben wir genug Einblick in die Fortsetzung dieses Schiffes: ganz hinten an dessen Stirnseite ist ein Altar, vor dem ein Priester steht, nach vorn gekehrt, die Hände faltend. Er ist etwa nur $^2/_3$ so groß wie der Priester am Hauptaltar im Mittelschiff. Rechts von ihm steht rechtwinklig zu ihm der Administrant, und in gleicher Richtung sehen wir noch Andächtige sitzen. Nicht nur die Grösse der Figuren, sondern auch die Verjüngung des Fußbodens führen uns in grosse Ferne.

Wir finden in dem Vorgang eine Benediktion oder eine Art der Messe (deutlich genug als nebensächliche Staffage charakterisiert) und werden so stofflich wie auch durch die Komposition, die der Architektur folgend die Figuren hoch über einander aufbaut mit starker Neigung nach rechts (Gipfel im Beichtengel), hinübergeleitet in das Mittelschiff, dessen Figuren im Mittel- und Hintergrunde erst beiläufig erwähnt wurden. Vom Kreuz vorn bis zu den Altarstufen sehen wir sich perspektivisch verjüngendes Fußbodengetäfel, damit das Auge vorbereitet ist auf die wesentlich kleinere Darstellung der Figuren und sie, als im Mittelgrunde befindlich, wesentlich zurückliegend empfindet. Die Lücke zwischen Kreuzesstamm und Johannes füllt ein Administrant und ein Priester aus, dieser direkt über dem Kopf der Maria, nur um eine Altarstufe davon getrennt: eben hebt er (genau vom Rücken gesehen) mit beiden Händen die geweihte Hostie, um sie dem Volke zu zeigen. Rechts unterhalb kniet der Administrant, den Kopf, bedeckt mit schwarzer Kappe, läßt er fast im Profil sehen, die Augen nach oben: der Hut hängt auf dem Rücken. Auch diese Sondergruppe hat eine gotische Zuspitzung. Auf dem Altartisch sitzt ein triptychonähnliches Schnitzwerk auf, dessen Mittelteil noch die Hostie des Priesters überragt. Nur an den Seiten sind die Figuren sichtbar, die sich etwa auf 12 berechnen und als die 12 Apostel erklären lassen. In vermittelnder Abtönung schwingt sich über dem Mittelteil der Schnitzerei zwischen Hostie und Madonna darüber ein Spruchband von links nach rechts hinauf zu einem Engel, der rechtwinklig zur Madonna mit den Flügeln in der Ruhelage verharrt (so fügen sie sich leicht in die Architektur des Altars), entsprechend der durchaus tektonischen Komposition. Die Hände sind gefaltet, und der Kopf sieht andächtig und ehrfürchtig nach der Hostie. Etwas höher als der Engel über dem Mittelteil des Schnitzwerkes (genau darunter

der Priester und unter ihm die vordere Maria) thront Maria mit dem Jesuskinde, von einem doppelteiligen, bemalten Flügelaltare umgeben, nach vorn gerichtet. Das Kind lehnt an ihrem Herzen, den Kopf etwas nach oben wendend und die Linke streckend: auf ihm liegt mehr Licht als auf der Mutter. Am linken Pfeiler des Altars steht etwas niedriger als die Madonna eine Petrusstatue mit dem Schlüssel und auf der andern Seite Paulus mit Schwert und Buch. An dem weiteren Pfeiler rechts, der zugleich die Ecke des Querschiffes bildet, steht die Figur des Evangelisten Johannes mit dem Kelch. Natürlich sind diese 3 Figuren ein wenig nach rechts gedreht; dort gewahren wir eine offene Tür.

Der Vorgang am Hauptaltar ist offenbar das Sakrament des Altars, dessen Höhepunkt dargestellt ist, die Elevation der Hostie nach vollzogener Transsubstantiation. Der Engel sieht darauf in gläubiger Andacht. In dieser Szene kulminiert die Darstellung; denn die Messe nimmt den mittelsten und wichtigsten Platz ein unter den 7 Sakramenten, und die Komposition legt sie mit Bedacht ins Mittelschiff und an den höchsten Punkt (nur der Kruzifixus geht darüber), die weiteren Figuren nach rechts fallen nach dem Bildrand zu ab. Daß die Figuren hinter dem Hauptaltar wieder Staffage sind, deutet dessen Struktur an. Rechts und links von ihm bilden einfache Gitter aus Eisenstäben den Abschluß. Darüber wölben sich gotische Bögen, gut belastet bis zu einer wagerechten Linie. Der Altarbogen ist mit seinen Nebenbögen verjüngt proportioniert zur Wölbung des Hauptschiffes und der Seitenschiffe. Ferner liegen die Querstäbe der Seitengitter ein wenig unterhalb der Linienfortsetzung des Altars, so daß er auch dadurch hervorgehoben erscheint. Durch das linke Gitter erblicken wir einen Priester im Profil nach links, durch nicht viel Fußboden getrennt von der Schulter des Johannes vorn. Er steht lesend vor einem Pult, mit der Rechten umwendend. Hinter ihm baut sich ein Altar auf; der Priester ist etwa nur zwei Drittel so groß wie der des Mittelgrundes und so werden wir immer tiefer in die Kirche eingeführt. Rechts sehen wir hinter dem Gitter Andächtige bei jener Nebenfunktion. Nach den Szenen rechts leiten nun einige Nebenfiguren über. Zwischen der Weinenden im Vordergrunde und 2 Säulen steht im Profil ein Andächtiger, parallel zur Bildachse, wohl nach der Messe schauend; in der Linken hält er den Hut, die Rechte hat er lässig am Gürtel. An der Abschlußwand des rechten Seitenschiffes sitzt parallel zu dessen Achse am rechten Pfosten einer offenen Tür eine zerlumpte Gestalt, sehnsüchtig in die Kirche blickend. Durch die Tür sehen wir hinaus auf ein nach rechts gerichtetes Halbprofil eines kauernden Bettlers, und darüber erscheint scharf vom hellen Himmel abgehoben in der Ferne ein gotischer Hausgiebel.

Daran schließt sich die 3. Kapelle des rechten Seitenschiffes an mit einer weiteren Szene, die durch einen purpurnen Engel hervorgehoben und gekrönt ist. An der Schwelle kniet ein junger Priester in der Alba vor einem Bischof, zu dem er aufsieht; beide Hände hält er flach hoch bis an die bischöfliche Rechte, die einen Pinsel führt, und bis an die Linke mit der geöffneten Salbenbüchse. Der Vordere der Assistenten hält ein offenes Buch bereit. Der Engel oben ist weniger horizontal gerichtet als vielmehr in einer Diagonale nach dem Kruzifixus hinauf: er hält die Hände nicht hoch und sieht fast im Profil herunter.

Es ist das Sakrament der Priesterweihe dargestellt, eben salbt der Bischof die Hände des jungen Klerikers. Der Engel oben scheint fürbittend in einer höheren Region als bisher weiter fliegen zu wollen.

Etwas nach rechts darunter an der Schwelle der 2. Kapelle vollzieht sich eine weitere Funktion. Ein junger Mann mit dem Hut auf dem Rücken wendet sich im Profil einem jungen weiblichen Wesen mit Perlendiadem zu, dessen Rechte er faßt; das Mädchen steht parallel zur Kirchenwand, mit dem Blick auf die Hände, die Linke rafft vorn die Schleppe. Zwischen beiden Personen ragt über den zusammengelegten Händen der weißgekleidete Priester. Mit der Rechten hat er sie eben verbunden, mit der Linken schlägt er das Kreuzeszeichen darüber, auf das Mädchen schauend. Hinter ihr steht gleich gerichtet ein Mädchen mit weißem Kopfputz, und auf der andern Seite entspricht ihr ein Jüngling als Begleiter des vorn Stehenden. Diese Gruppe gipfelt in einem blauen Engel, der im Profil nach links schwebt mit betend erhobenen Armen; Gewand und Unterschenkel sind in horizontaler Bewegung, Flügel und Oberkörper ruhen vertikal. Der Architektur gemäß hat die Gruppe wie die vorige links ihre steil abfallende Seite.

Das Sakrament der Eheschließung ist dargestellt. Waren die ersten vier fundamental für jeden katholischen Christen, so bedeutet die Priesterweihe eine außerordentliche Entscheidung zum alleinigen Gottesdienst; wer aber nicht so weit in der Heiligung gelangen kann, soll mit der Lebensgefährtin wenigstens das Ehesakrament empfangen. So neigt sich die Darstellung in einem feinen Decrescendo, das im Stoff begründet ist, vom Hauptstück und Höhepunkt der Messe nach rechts dem Ende zu. Die Trauzeugen bilden ein lediges Paar. Der Engel hält fürbittend auf seinem Fluge ein.

In der vordersten Kapelle finden wir eine letzte Szene, die wir nicht in der Kirche erwarten können. Zunächst sitzt in der linken Ecke ein lesendes Weib, mit den Schultern an den Pfeiler gelehnt, parallel zur Diagonale unterm Kreuz, darum uns halb zugewendet. Korrespon-

dierend mit dem linken Seitenschiffe fällt ihr Kontur nach rechts ab und bildet erst einen befriedigenden Abschluß des weinenden Weibes am Kreuz. Mit der Linken hält sie das aufgeschlagene Buch, das in einem weissen Tuche eingehüllt war, die Rechte kommt leicht stützend zu Hilfe. Ihr Gesicht spricht von ernster Sammlung. Der Administrant im Chorhemd vor ihr stützt sich auf das linke Knie, während das rechte Bein aufgestellt ist, um die Rechte mit der Schüssel zu unterstützen. Die Linke hebt sich mit weissem Stoff zwischen Daumen und Zeigefinger bis zur schlaff herabhängenden Rechten des Kranken. Mit dem Gesicht schaut er im Profil nach rechts aufmerksam zum Priester auf, der mit dem Pinsel in der Rechten jene Hand berührt und, genau im Profil stehend, darauf sieht. Mit der Linken hält er ein kelchähnliches, offenes Deckelgefäß. Hell hebt sich vom beschatteten Priester der abgezehrte Leib des Kranken ab, in gleicher Höhe eingegliedert: der uninteressante Teil seines Bettes, das Fußende, wird sehr glücklich vom Priester verdeckt. Der stark verhüllte Kopf des Kranken wendet sich lässig nach rechts, um die Funktion zu sehen, und liegt wie die 3 anderen Köpfe in gleicher Richtung mit der Längsachse dieses Schiffes. Untätig ruht die Linke quer auf dem Leibe. Hinter dem Kranken steht noch eine Frau, die mit beiden Händen eine Kerze hält und besorgt um den sterbenden Gatten auf die Funktion sieht. Die Schultern liegen gleich denen des Kranken parallel zur Kapellenwand und steigen von links nach rechts an. Vermittelnd ist noch zwischen Administrant und lesendem Weib ein weisses Hündchen eingegliedert, das ruhig stehend nach dem Vorgang sieht. Diesmal blicken wir tiefer in eine Seitenkapelle, trotzdem vollzieht sich auch hier die Funktion fast außerhalb derselben an der Schwelle, wieder hervorgehoben durch einen Engel (violett). Rechts hängt ihm das Kleid herunter, links ist es noch erhoben: Längsachse und Flügel liegen vertikal und lassen ihn uns aufschwebend denken. Die Hände haben Gebetshaltung vor der Brust, und der Kopf neigt sich ebenso wie die 4 unten, mitleidig herunter schauend. Sein Spruchband folgt so wie das der andern beiden leicht den Linien der Architektur.

Das Sakrament der letzten Ölung hat der Maler der Vollständigkeit wegen hier einordnen müssen, obwohl es gar nicht in die Kirche gehört. Ein Sterbebett finden wir hier, an dem die besorgte Gattin weilt, und vor dem eine Angehörige in einem Gebetbuche liest. Allein vom Mittelpunkte her wissen wir schon, daß wir es mit einem Begriffsbilde zu tun haben, und deshalb darf sich der Meister eine solche Inkonsequenz erlauben. Er will ja zeigen, wie der katholische Christ bis ans Lebensende von den Segnungen des Kreuzes getragen wird. Dem entspricht links beim Lebensanfang, der Taufe, die Lichtseite:

über die Kreuzigungsgruppe hin wird es allmählich zum Schatten rechts übergeführt, und nur noch helle Gewandung gibt wohl abgewogene Gegenwerte. Der Engel oben hält betend ein auf dem horizontalen Fluge und will in die Höhe schweben.

Welchen Gesamteindruck hat aber nun der Betrachter?

Erst jetzt kann mit Sicherheit das ausgesprochen werden, was die Szenenfolge schon von selbst sagt: Wir haben einen vollendeten Zyklus von Szenen vor uns mit dem Anfang, der Taufe links, der Messe in der Mitte und der letzten Ölung rechts als Ende. Durch sukzessive Darstellung hat sich der Maler seiner Aufgabe erledigt, indem er die 7 Sakramente auf einem gotischen Bogen (Taufe und letzte Ölung sind an dessen Enden am weitesten von einander entfernt) um einen völlig simultanen Mittelpunkt herumkomponiert, zu dem die Szenen wie Ausstrahlungen erscheinen, und mit dem sie innerlich verbunden sind. Unter einander sind sie nicht zusammenhängend komponiert. Dadurch aber, dass der Meister die Hauptsache des Bildes auf die Flügel und den Mittelgrund des Hauptteiles, in dessen Vordergrund die Kreuzigung ist, legte, hat er auch mehr auf einen anderen Bildtitel hingearbeitet, den man nennen könnte: Unter Christi Kreuz. Jedenfalls ist es Sache des Betrachters, die Gedankeneinheit der Darstellung zu finden.

Rogiers Bild erzählt uns eigentlich die Entstehungsgeschichte des Altarbildes; denn es ist eine Zusammenfassung der beiden Eindrucksreihen links und rechts, die am Chorhaupt zusammengehen. Hier ist schon die Tatsache klar, daß die Perspektive mit ihrer Flächenprojektion an die Stelle des früheren Nacheinanders mit dem wirklichen Vollzug durch die Ortsbewegung getreten ist.

Zur Genüge beweist schon diese zyklische Vorstellung Rogiers Vorgang in dieser Art der Komposition und zeigt, wie er mit äußerster Sorgfalt unter strenger Beachtung der Liniarperspektive in den Raum hineinkomponiert und nicht nur „teppichartig“ am vorderen Bildrand. Man könnte nun behaupten, daß nur die Aufgabe ihn zwang, einen Zyklus innerhalb eines Bildes zu geben, während er sonst nicht so zu erzählen liebte. Dagegen spricht sehr entschieden der Marienaltar in der Gemälde-Galerie des Königlichen Museums zu Berlin.

b) **Der Marienaltar.**

Es ist ein Flügelaltar aus 3 gleich großen Teilen, jeder erscheint, von einem Rundbogen eingerahmt, als Querschnitt einer offenen Halle. Jeder Teil bietet ein selbständiges, simultanes Bild, 3 wichtige Momente aus Mariä Leben: Christi Geburt, Beweinung und Erscheinung des Auferstandenen, die für uns aber nur in Betracht kommen im Verlauf des

ganzen Zyklus, den der Meister vorn an den Bögen in Miniatur-Skulpturen gibt.

Auf dem linken Flügel links steht zunächst auf hoher Säule Petrus, dem sich in gleicher Höhe in der rechten Ecke der Evangelist Lukas zuwendet. Eine architektonische Krönung führt zu den Skulpturen über, die wir von links zuerst ablesen, und zwar beginnt der Meister oben im Gipfel nach links, wie der Stoff sofort erweist. Von links kommt ein Engel mit betend erhobenen Händen, und eine stehende weibliche Gestalt, durch einen Spinnrocken von ihm getrennt, wendet sich nach ihm um, beim Lesen in einem Buche unterbrochen. Es ist die Verkündigung Mariä. Durch Architektur geschieden (stets ein dreiteiliges, gotisches Dach über der Szene nach Art eines Baldachins) sehen wir zwei weibliche Gestalten einander die Hände reichen, links eine schlanke, unverschleierte, rechts eine stärkere, verhüllte: es ist die Begegnung zwischen Maria und Elisabeth. Darunter kniet ein Weib (im Hintergrunde sieht man die Köpfe von Ochs und Esel an einer steinernen Krippe), die Hände über dem Leibe gefaltet, gesenkten Hauptes: vor ihr steht ein Mann, beide Hände vor der Brust in bewundernder Haltung: denn quer vor dem Weibe liegt ein Kind. Rogier meint damit die Geburt Jesu im Stall von Bethlehem. Ferner rechts unten: drei Männer in Hirtenkleidung, vorn zwei kniend, dahinter einer mit Stab stehend, sind von links gekommen und wenden sich betend einer lang von rechts her gelagerten Frau mit einem Kinde zu: den Hintergrund füllt breit ein zuschauender Mann, mit den Händen am Gürtel. Es ist die Anbetung der Hirten. Darüber kommen zu einer sitzenden Madonna drei vornehm gekleidete Männer von links, der älteste kniet bereits und überbringt seine Gabe. Den Hintergrund füllt wieder ein Mann (Joseph). Wir erblicken die Anbetung der Weisen. Darüber: Eine Frau und ein Mann, sowie zwei Personen dahinter sind von links hinten an einen Altar getreten, an dem rechts ein Priester ein Kind in den Armen hält: Die Darstellung Jesu im Tempel. Hier müssen wir von der Skulpturenreihe zum Flügelbilde unten übergehen, wenn wir sachlich richtig weiterzählen wollen. Der Maler hat durch nichts angedeutet, wie die Szenen abzulesen sind, da es sich um allbekannte Stoffe handelt.

Eine weißgekleidete junge Frau (das Gewand ist mit einem Spruche eingesäumt) sitzt links mit untergeschlagenen Beinen in Dreiviertelwendung nach vorn: der Kopf und die betenden Hände weisen uns auf ein quer über den Schoß gelegtes, nacktes Knäblein, das zu ihr aufschaut und den rechten Arm hebt. Rechts sitzt etwas mehr zurück und fast außerhalb des Brokatbaldachins im Mittelgrunde (den

Hintergrund bildet eine Kapellenwand), genau rechtwinklig zu ihr ein alter Mann, mit beiden Händen auf einen Stab gestützt, das schlafende Haupt nach links neigend. Es ist die Anbetung des neugeborenen Kindes. Eine dunkele Säule hinter Joseph mit Kreuzblumenkapitell trägt die Wölbung des Mittelgrundes, entsprechend einer Säule links. An ihr bringt Rogier nach der Gewohnheit mittelalterlicher Kirchen, besonders im romanischen Stil, ein in Hochrelief figuriertes Kapitell an. Darauf sehen wir an einem Baume einen jungen Mann hängen und links die Hinterfüße eines Reittieres verschwinden, während rechts ein Reiter mit gestreckter Lanze auf ihn zukommt: Absalom wird durch Joab getötet. Diese Szene ist nur um innerer Beziehungen willen gegeben, sie ist zurückgestellt und gehört nicht zum Zyklus.*) Die eigentliche Erzählung verläuft vorn am Bildrande. Die Darstellung Jesu ist die erste, als Bild hervorgehobene Szene, gekrönt von einem Engel oben in der Mitte mit nach links wallendem Spruchband und einer Krone.

Die Fortsetzung finden wir nun auf dem Mittelbilde, dessen Rahmen ebenfalls zwei Statuen auf Säulen hat, links den Evangelisten Johannes und rechts Matthäus. Oben in der Mitte nach links herunter verfolgen wir wieder sukzessiv die Szenen in Skulptur. Zu oberst sitzt auf einer Bank, fast en face, ein Mann mit dozierenden Handbewegungen. Er sieht nach einer weiblichen Gestalt neben ihm, die sich ihm mit betenden Händen zuwendet: Christus und Maria von Bethanien. Darunter sehen wir die weibliche Gestalt allein sitzen, aber erschreckt nach links zurückgebogen: denn vor sie ist eben ein junger Mann getreten, wohl aus der Tiefe, da er das linke Bein nachzieht. Den Hintergrund füllt die vorige männliche Person stehend aus, die nach dem Weibe sieht: Lazarus ist von Christus auferweckt und seiner Schwester Maria wiedergegeben. Damit sind also 2 nicht hergehörige Marienszenen eingefügt: es sollte nur die Mutter Jesu dargestellt werden. Darunter wird eine ohnmächtige Frau von einem Jüngling mit dem rechten Arm aufgehalten, während nach rechts eine Gestalt mit einem Kreuz (crux commissa) von einem Schergen mit einem Stock vorwärts gestoßen wird: Christi Kreuztragung, Mariä Leidensweg. Rechts müssen wir fortfahren von unten nach oben. Zuunterst richten 3 Schergen das Kreuz mit dem angenagelten Christus auf, links davon steht die zur Seite nach vorn gebeugte Maria mit gefalteten Händen, hinter ihr sieht Johannes nach oben. Nach der Kreuzaufrichtung folgt der Tod Jesu. Der Gekreuzigte wird von links in die Seite gestochen und hat dahin das

*) Die oft sehr gesuchten Parallelen und Gegenbilder aus dem Alten Testament, wie sie auch die Biblia pauperum aufweist, sind uns zum Teil kaum noch verständlich, zum Teil wertlos.

Haupt geneigt. Maria ist links ohnmächtig zusammengesunken, von Johannes aufgehalten. Rechts steht ein Mann in einem Judenhut und spricht mit einem schildtragenden Kriegsknecht. Hier müssen wir das Hauptbild eingliedern. Im Vordergrunde liegt diagonal von links unten nach rechts hinauf der Leichnam des Gekreuzigten auf dem Schoße der Maria, die ihn mit verschränkten Händen umfangen hält und unter Tränen seine rechte Wange küßt. Von links tritt ein Jüngling zu ihr, Johannes, mit schmerzvoller Miene und scheint sie mit den Händen von ihrem Vorhaben abhalten zu wollen. Von rechts kommt ein Alter (Nikodemus) mit vorgebeugtem Haupte und streichelt Mariä Kopf mit der Rechten. Im Mittelgrund steht ein leeres Kreuz (im Hintergrunde Jerusalem), das uns beweist, es handle sich um eine Beweinung Christi. Über der Gruppe schwebt ein Engel mit Krone und Spruchband. Vor dem Kreuze bildet ein von 2 Säulen getragener Rundbogen den Abschluß der offenen Halle. Wieder bemerken wir an dem linken Kapitelle ein Hochrelief: Aus einem offenen Tor tritt eine patriarchalische Erscheinung und jagt 2 nackte Gestalten nach links: Die Vertreibung aus dem Paradies. Als Verbindung kann der Gedanke dienen, daß hier zum ersten Male durch menschliche Schuld der Verlust eines köstlichen Gutes zu beklagen ist. Endlich kommt oben rechts im Bogen noch die Grablegung Christi. Ein Alter im Judenhut, Nikodemus, hat links unter Christi Schultern, ein Diener rechts die Füße angefaßt, und so lassen sie den Leichnam in einen Sarkophag. Maria mit gekreuzten Armen und 2 Personen stehen mitten dahinter.

Vom rechten Flügelbilde sind die Statuen links Markus, rechts Paulus. Hier ist zuerst das Bild zu erläutern. Im Hintergrunde sehen wir 3 Frauen von einer Stadt her, Jerusalem, nach einem Sarkophage zu gehen, vor dem wir eben die Auferstehung finden (Wächter sind nur 3 vorhanden, rechts ein Engel). Durch eine offene Tür kommen wir herein in die Halle des Vordergrundes, in der von links her der Auferstandene (mit den Stigmata) fast en face mit halb erhobener Linken von hinten an Maria herantritt. Sie hat sich auf das linke Knie niedergelassen vor einer Bank rechts, auf der ein Buch liegt, und wendet sich nun mit dem Oberkörper rückwärts, die Hände in Erstaunen vorhaltend. Über der Gruppe schwebt ein Engel mit Krone und Spruchband. Die Halle des Mittelgrundes wird getragen von 2 vorderen Säulen (links ein Kapitell mit Hochrelief, rechts mit Kreuzblumen) und von 2 Halbsäulen an der Abschlußwand (links Kapitell mit Kreuzblumen, rechts mit Hochrelief). Auf der rechten Halbsäule findet sich Simson, wie er den Löwenrachen zerreißt und daneben, wie er den Flügel eines Tores (von Gaza, wo er gefangen war) wegträgt (auf den Berg). „Samson

bedeutet Christum, der da erstand zu Mitternacht und die Tore des Grabes abwarf und frei daraus ging.“ (Biblia Pauperum XXVII.) Auf der linken Säule sehen wir rechts 3 Personen über einen daliegenden Körper gebeugt: Dem Simson werden von Dalila die Haare abgeschnitten. Links daneben schreitet Simson mit einem langen Stabe vor sich hintastend, von einem Knaben geführt: er ist seiner Augen beraubt. Simson wie Christus wurden Opfer menschlicher List und Gewalt, unter Mißachtung ihres Gottgeweihtseins.

Die fortlaufenden Skulpturenszenen beginnen oben links. Ein weibliches Wesen, dahinter ein Mädchen, kniet vor einer Frau, die danach die Rechte ausstreckt; sie wird von 2 Personen begleitet. Es ist eine Wundertat Mariä. Darunter sehen wir links Maria niederkniend im Gebet, hinter ihr 12 Personen und darüber einen Leuchter, es ist eine Andachts-Versammlung. Eine weitere Szene zeigt wieder Maria von links kniend und die 12 Jünger dahinter, alle nach oben sehend auf eine herabkommende Taube, darstellend die Ausgießung des heil. Geistes. Die Fortsetzung am rechten Bogen unten läßt einen Engel von links kommen zu der sich nach ihm umwendenden Maria (hinter ihr ein Spinnrocken): Die Verkündigung ihres Todes. Darüber sitzt sie links mit dem Spinnrocken in der Rechten, während ein Jüngling vor ihr kniet mit erhobener Rechten und 11 im Hintergrunde stehen: Der Abschied Mariä. Endlich die letzte Szene zeigt Maria in der Mitte mit einer Taube darüber, unten von 2 Engeln emporgehoben vor einem Sitz, auf dem wir links ein Weib und rechts einen Mann mit einem Szepter sehen: Maria thront im Himmel neben dem Sohne.

Damit ist das Ende eines vollständigen Marienzyklus erreicht.

Szenenfolge:

A.

1. Verkündigung.
2. Begegnung.
3. Geburt.
4. Anbetung der Hirten.
5. Anbetung der Weisen.
6. Darstellung.
7. Maria betet das Kind an.

B.

1. Christus und Maria v. B.
2. Auferweckung des Lazarus.
3. Kreuztragung.
4. Kreuzaufrichtung.
5. Jesu Tod.
6. Beweinung Christi.
7. Grablegung.

C.

4. Mariä Wundertat.
5. Gemeinsames Gebet.
6. Geistausgiessung.
9. Mariä Himmelfahrt.
8. Mariä Abschied.
7. Engel und Maria.
1. Gang der Frauen.
2. Auferstehung.
3. Christus erscheint der Maria.

Rogier begnügt sich nicht mit den 3 simultanen Bildern, sondern erzählt, was vorausgeht, dazwischen liegt und nachfolgt in Skulpturen, die wie ein ornamentaler Schmuck einer Türlaibung wirken. So stört die unter sich ganz unverbundene Szenenmasse wenigstens nicht die Bildharmonie, ausser in der Auferstehungsszene. Der Meister begnügt sich aber nicht damit, auf einem Werke den reichen Stoff selbst zu erschöpfen, sondern seine Erzählerlust läßt ihn auch noch Beziehungen anknüpfen zum alten Testament, die völlig entbehrlich waren.

c) Der Johannesaltar.

Zum Belege für jene Neigung soll noch der Johannesaltar (Gemälde-Galerie des Königl. Museums zu Berlin) angeführt werden, der wegen der ganz gleichen Art der Komposition kürzer berührt sei. Jeder der 3 Altarteile gewährt durch einen gotischen Bogen Einblick in eine Halle, in denen 3 Hauptmomente aus dem Leben des Täufers dargestellt sind: Geburt, Taufe Christi und Hinrichtung. In den Bogenlaibungen reiht sich wieder als Schmuck Szene an Szene, in halber Höhe abgeschlossen durch die Statuen der 12 Apostel. Anders als beim Marienaltar laufen die Innenräume der Flügel nach der Mitte zu.

Beginnen wir mit dem linken Flügel. Über den Aposteln Thaddaeus mit Keule in der Rechten und Philippus mit langem Kreuzstock findet sich das Erscheinen des Engels vor dem am Altare knieenden Zacharias, während rechts 3 Juden zur Tür hereinschauen. Darüber schreitet Zacharias aus einem Rundbau (dem Tempel) nach links, von 3 staunenden Männern rechts betrachtet. Oben im Gipfel kommt Zacharias zu Elisabeth im Beisein von 3 Personen. Weiter nach rechts tritt ein Engel mit Spruchband von hinten an ein sich umsehendes Weib, die Verkündigung an Maria; darunter kommt eine junge Frau aus der Landschaft zu einer alten, die aus einer Tür tritt und ihr die Hände reicht, die Begegnung der beiden Frauen. Hier ist das Flügelbild einzuordnen. Im Vordergrunde links steht ein junges Weib (mit Heiligenschein!) mit einem Knäblein auf den Armen. Rechts vor ihr sitzt im Profil ein schreibender Alter, nach ihr sehend, Zacharias. Die Geburt des Johannes, verbunden mit der Namengebung, ist gemeint, und wir

erblicken im Mittelgrunde ein sich nach hinten verjüngendes Bett (von einem Baldachin überdeckt) mit der Mutter und einer bedienenden Frau links. Im Hintergrunde erscheinen durch eine offene Türe 2 Frauen. Weiter erzählt noch eine Skulpturszene im Bogen rechts die Geburt Jesu im Stalle zu Bethlehem. Maria kniet betend vor dem Kind am Boden, und Josef lüftet den Hut (links Ochs und Esel an der Krippe). Als Abschluß kommen Bartholomaeus mit der Lanze und Jakobus der Jüngere mit einer Sichel. Nebenan im Mittelbilde stehen Petrus und Andreas. Darüber kniet Zacharias im Gebet nach oben blickend mit einer Taube über seinem Haupte, in der Stirnöffnung einer kleinen Halle, hinter ihm steht ein Bett, in dem jemand schläft. Gemeint ist mit der Szene der Lobgesang Zachariä. In einer oberen Szene wird mit 3, Hügeln und 3 Bäumen die Wüste angedeutet, und ein Jüngling geht darin mit betend erhobenen Armen, nach oben blickend, es ist Johannes in der Wüste. Ferner finden wir Johannes predigend in der Wüste, lebhaft gestikulierend. Hinter ihm steht ein Baum, in dem schon die Axt steckt, und vor ihm knien und stehen mehrere Personen. Das Mittelbild zeigt links einen Mann in biblischer Tracht, barfuß, mit aufgestütztem linken Bein und die Rechte über einen Nackten (nur mit Lendentuch) vor ihm haltend, die Taufe Christi durch Johannes im Jordan. Christus steht en face bis an die Knie im Wasser, hält mit der Linken das Lendentuch und erhebt die Rechte wie lehrend. Rechts zu ihm kniet ein Engel mit seinen Kleidern. Von dem gekrönten Gottvater in den Wolken geht ein Spruchband und eine weiße Taube aus. Die Halle über der Szene ist gegen den Hintergrund völlig offen, und wir sehen den Jordan durch Felsen und Auen mit Städten und Burgen seinen Weg nehmen. Nach rechts kommen wieder Christusszenen, und zwar steht Christus in einer Wüste mit abweisender Linken vor dem von rechts kommenden Teufel (mit Hörnern und Hahnenfüßen), Christi Versuchung in der Wüste. Darunter steht Christus auf dem Umgang eines Rundbaues, während der Teufel von links heranschwebt, mit der Rechten hinabzeigend, die Versuchung auf der Tempelzinne. Zuletzt steht der Teufel auf einem in der Mitte zugespitzten Terrain und weist mit gestreckten Armen und breiten Handflächen nach unten, während Christus mit erhobener Rechten spricht: Die Versuchung auf dem Berge. Vorn rechts die Apostelfiguren unter den Skulpturszenen sind Jakobus mit Pilgerstab und Rosenkranz und Johannes der Evangelist. Daneben auf der linken Seite des rechten Flügelbildes stehen Matthäus mit Schwert und Buchrolle und Simon mit dem Sägemesser. Über ihm steht Johannes en face in der Wüste, mit abwehrender Rechten auf 3 Juden rechts von ihm sehend, die ihn wohl fragen: Bist Du der

Messias? (Joh. 1,19.) Darüber steht Johannes vor 2 Jüngern, auf den nach rechts schreitenden Christus zeigend (in der Mitte ein Fels und ein Baum). Gemeint ist der Ausspruch des Täufers: Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt. Oben links tritt der Täufer von rechts gestikulierend vor einen vornehmen Juden mit Szepter: Die Strafpredigt des Johannes vor Herodes. Die rechte Hälfte des Bogens bietet nun nicht wie bei den beiden andern Bildteilen Szenen aus dem Leben Jesu, sondern bleibt bei Johannes. Zuoberst wird eine Gestalt von einem Schergen in ein zinnengekröntes Tor geschoben, Johannes wird gefangen gesetzt. Weiter finden wir das Tor geschlossen, nur hinter einem Eisengitter ist ein Kopf sichtbar, zu dem 2 von links kommende Gestalten sich neigen: Die Jünger besuchen den Täufer. Endlich sieht man eine gedeckte Tafel mit einem vornehmen Paare daran, vor dem ein Mädchen als Tänzerin auftritt. Im Hintergrunde steht ein Geiger und 2 andere Musikanten, aufspielend zum Tanz der Salome. Den Abschluß bildet das letzte Apostelpaar, Thomas mit dem Winkelmaß und Matthias mit dem Beil. Das Hauptbild zeigt links eine kostbar gekleidete Jungfrau, die mit abgewendetem Gesicht auf einer Schüssel von einem Henker rechts ein abgeschlagenes Haupt entgegennimmt. Aus dem Leichnam zu dessen Füssen strömt das Blut: es ist die Enthauptung des Johannes. Die sich nach links verjüngende Halle gewährt rechts einen Blick in den Burghof: in ihrem Hintergrunde sehen wir eine weitere selbständige Szene, und so zerstört Rogier in den besprochenen Bildern zum zweiten Male die simultane Wirkung eines Bildes. Salome tritt darin zum zweiten Male auf und überreicht das Haupt ihrer Mutter, die mit Herodes an einer gedeckten Tafel sitzt, von 3 Männern umgeben. Damit hat erst der Johanniszyklus das Ende erreicht.

Szenenfolge:

A.

3. Zacharias und Elisabeth.
2. Zacharias geht heim.
1. Verkündigung an Zacharias.
4. Verkündigung an Maria.
5. Begegnung.
7. Geburt Christi.
6. Geburt des Johannes.

B.

3. Johannes predigt.
2. Johannes in der Wüste.
1. Zacharias Lobgesang.
5. Versuchung Christi in der Wüste.
6. Auf dem Tempel.
7. Auf dem Berge.
4. Taufe Christi.

C.

3. Johannes tadelt den Herodes.
2. Zeugnis des Johannes.
1. Frage der Juden.
4. Gefangennahme des Johannes.
5. Jünger vor dem Kerker.
6. Tanz der Salome.
8. Überreichung des Hauptes.
7. Hinrichtung des Johannes.

Dies Bild Rogiers ist für uns sehr wichtig. Er begnügt sich jetzt nicht nur damit, 3 selbständige Hauptszenen zu einer kontinuierlichen Darstellung des ganzen Lebens seines Helden auszubauen, sondern er fügt dazwischen noch eine Reihe Szenen aus dem Leben Jesu ein, die mit Johannes nichts zu tun haben und nur zur chronologischen Ergänzung und Orientierung des eigentlichen Zyklus dienen. Und wie schon erwähnt, muß auch hier ein Hauptbild selbst Nebenszenen mit aufnehmen. Aber weder im Marien- noch im Johannisaltar findet sich ein fester Kern der Komposition, der wenigstens eine Gedankeneinheit der Szenenmenge ermöglicht, sondern es wird einfach Held oder Heldin in immer neuen prägnanten Momenten vorgeführt, und nicht einmal die Einheit des Stoffes wahrt der eifrige Erzähler.

Hans Memling.

I. Das Material.

Daß vor Memling bei keinem Altniederländer „polymythische" Komposition zu finden sei*), wird sich also nicht aufrecht erhalten lassen, und nicht nur aus diesem Grunde war ein längeres Verweilen bei Rogier wichtig, sondern auch deshalb, weil Memling längere Zeit in seiner Werkstatt tätig war und manches mit ihm gemeinsam ausführte. Nach Rogiers Tode 1464 gilt Memling als Repräsentant der dritten Generation der Altniederländer (Voll 174), und wir werden bei Betrachtung von vier Altarbildern, dem in Chatsworth (Sir John Donne und Familie), Brügge (Johannesaltar), München (sog. 7 Freuden Mariä) und in Turin (Passion Christi), sowie am Ursulaschrein erkennen können, inwiefern er Rogiers Erbe antritt und eigenes hinzutut.

a) Der Chatsworth-Altar.

Das früheste, sicher datierbare Altarwerk von Memlings eigener Hand besitzt der Herzog von Devonshire auf Chatsworth (Kaemmerer 28), nach dem Stifter des Mittelbildes, Sir John Donne of Kidwelly, mit

*) Bock (S. 191 f).

seinem Wappen anzusetzen zwischen 1461—69. Auf dem Mittelbilde (Breitformat) des Triptychons thront unter einem Brokatbaldachin in der Mitte in einer offenen Säulenhalle (vier Säulen auf einer Parallelen zum Bildrande) auf einem Sessel mit Armlehnen Maria, völlig frontal gesehen. Auf dem Schoße hält sie mit der Rechten das Jesuskind und mit der Linken ein Buch, in dem sie liest. Ihr reiches Gewand liegt seitlich und vorn auf einem gemusterten Teppiche auf, der vor dem Bildrande noch ein Stück Fußbodengetäfel sehen lässt. Das Kind sucht mit der Linken Halt an dem Buche der Mutter und schiebt dabei einige Seiten zurück: Oberkörper, Kopf und rechter Arm streben nach links, und dementsprechend ist das linke Bein in der Körperrichtung gestreckt und das rechte an den Leib herangezogen. Dem Begehren des Kindes folgend gelangen wir zur linken Seitengruppe von 3 Personen, die in einer hinten am Bildrande stehenden gipfelt. Zunächst kniet neben der Madonna ein Engel in der Tunicella, in Dreiviertelwendung nach vorn, hält mit der Linken eine Geige, mit der Rechten eine Frucht und sieht lächelnd zu, wie das Kind danach greift. In derselben Richtung wie der Engel kniet vorn links ein reichgekleideter Mann mit Ordenskette und sieht über die betend erhobenen Hände nicht nach dem Jesuskinde, sondern nach dem rechten Bildrande. Etwas zurück hinter ihm steht in gleicher Richtung eine vornehme junge Dame mit Perlendiadem und Schleier, hält in der Rechten ein Richtschwert, streckt die linke Hand wie empfehlend vor den Kopf des vorn Knienden und sieht auf das Kind. An ihrem Attribut ist sie als die heil. Katharina zu erkennen, die durch den Ring am vierten Finger der linken Hand dem Christkinde verlobt ist.

Die rechte Bildseite hat einen ähnlichen Gruppenaufbau, aber von vier Personen: sie ist dann das volle Gegengewicht zur andern Gruppe, wenn zu jener noch das hinüberneigende Kind mitgezählt wird. Die neue Gruppe gipfelt wieder in einem jungen Mädchen, das am rechten Bildrande steht. Der Madonna zunächst kniet ebenso frontal wie sie ein weißgekleideter Engel, mit einer Handorgel in der Linken, die er mit der Rechten spielt, seine Aufmerksamkeit nur darauf wendend. Durch ein Teil Fußboden davon getrennt kniet vorn am Bildrande in Dreiviertelswendung nach links sehend eine Frau in dunklem Brokat mit weißem Gewandsaum. Die Kopfbedeckung (die sog. burgundische Haube) ist spitz und lang mit herabhängendem Schleier, den Hals ziert eine kostbare Kette, und beide Hände halten ein offenes Buch. Hinter ihr kniet in gleicher Richtung ein Mädchen, das zwar auch die Hände betend erhebt, aber gleichgültig nach links vorn sieht. Darüber ragt, parallel gestellt, eine weibliche Figur in Brokatgewand, die ihre

Linke den Schultern der Dame vorn nähert, mit einer Geste, als wollte sie deren Zugehörigkeit zu ihr damit andeuten. Das Attribut des Turmes in der verhüllten Rechten kennzeichnet sie als die heilige Barbara, die als Schutzpatronin eines der Betenden auftritt. Über die am Bildrande kniende Familie von Mann, Frau und Tochter gibt uns der Maler auch noch Aufschluß durch die Wappen in den Kapitellen der Säulen, die uns auf den Sir John Donne of Kidwelly als Stifter des Bildes hinweisen. Als Bildhintergrund erblicken wir links zwischen den Säulen einen Wasserlauf in der Ferne, an dem rechts eine Mühle liegt, und eine im Wasser sich spiegelnde Brücke führt hinüber zu einem Burgtor. Auf der rechten Seite sehen wir Rinder grasen am Rande eines Gebüsches, hinter dem noch ferne Hügel sich erheben.

Was ist aber auf dem Bilde dargestellt? Es ist ein Empfang der Familie des Stifters am Throne Marias auf Vermittelung der beiden Heiligen, ein liturgischer Akt, bei dem die Madonna liest, während noch zarte Orgelklänge erschallen und die Beteiligten in gläubiger Andacht verharren, eines nach dem Andern schauend, welcher Teil des Ceremoniells nun folge. Der Mittelpunkt des Vorganges, das Jesuskind, versteht noch nicht dessen Feierlichkeit und muß inzwischen von einem Engel den kindlichen Interessen entsprechend beschäftigt werden. Somit ist ein völlig simultanes Bild gegeben, ein Repräsentationsbild ohne eigentliche Handlung, dessen feierliche Harmonie durch nichts gestört wird.

Der linke Flügel setzt die Halle der Mitte dahin sich verjüngend genau fort, selbst im Fußbodengetäfel, und schließt sie nach links mit einer Wand ab, durch deren offene Tür ein Mann in biblischem Gewande, mit nackten Beinen und Füßen, hereingetreten ist und nun in völliger Ruhe dasteht. An dem Lamme auf dem verhüllten linken Arme ist er als Johannes der Täufer zu erkennen. Die erhobene Rechte weist wie zeigend und erklärend nach dem Mittelbilde, ist doch auch seine ganze Stellung parallel zu der Nachbargruppe und sein Haupt mit Glorienschein dahin gewendet. Waren schon die bisher besprochenen Figuren von guter plastischer Wirkung, so erscheint diese freistehende Gestalt geradezu wie eine bemalte Skulptur. Vom landschaftlichen Hintergrunde ist nur etwas Baumschlag zu sehen; rechts sieht noch eine Männergestalt, die man als Memlings Selbstbildnis erklärt (Kaemmerer 1), an einer Säule in die Halle nach dem Mittelbilde.

Der rechte Flügel behält auch dieselbe Halle bei, verjüngt sie nach der Mitte und schließt sie rechts mit einer Fensterwand ab. In ziemlich frontaler Stellung findet sich hier wieder eine Einzelfigur, deren biblisches Gewand aber bis auf die bloßen Füße reicht. Die Rechte erhebt sich segnend über einen Kelch (mit einer Schlange) in der Linken,

und der Kopf sieht auf den Vorgang. Das Attribut bezeichnet uns die ebenfalls sehr plastische Gestalt als Johannes den Evangelisten. Der Ausblick aus der Säulenhalle geht auf einen einfachen Hausgiebel und einen Hof davor mit einem Pfau.

Das Bildganze wahrt durchaus die Einheit des Ortes (die relative Bedeutung der drei Einheiten für die Malerei kommt noch zur Sprache) und weist perspektivisch auf einen Bildmittelpunkt hinter der Madonna hin. Nicht mehr wie Rogier wählt es einen kirchlichen oder einen gotischen Raum, sondern die festliche Örtlichkeit für den Empfang (Queens Hall) und gestaltet sie schon nach Art der Renaissance. Auch die Einheit der Handlung und der Zeit kann angenommen werden, da von den Seiten her noch die beiden Johannesgestalten auftreten, um als Patrone des Sir John Donne (Nieuwbaran 13) die Fürbitte zu unterstützen, und mit dem Jesuskinde stehen sie als dessen Wegbereiter und Nachruhm in engster Berührung.

Genügend mahnt hier die strenge Symmetrie, die sorgfältige Perspektive, die feierliche Harmonie, die Konzentrierung um einen Mittelpunkt u. a. m. an Rogier, und die Verteilung von hellen und dunklen Farbenwerten verrät eine klügelnde Berechnung, ja die ganze Aufstellung der Figuren steht noch unter dem Bann der gotischen Architektur (Kaemmerer 32).

b) **Der Johannes-Altar.**

Individueller gibt sich Memling schon auf einem weiteren Bilde zu erkennen, auf dem Johannesaltar in Brügge. Es ist eine Stiftung von vier Spitalbrüdern und -schwestern von St. Johann (auf den Außenflügeln abgebildet), mit der Rahmeninschrift: Opus Johannis Memling Anno 1479. Das Mittelbild (Breitformat) des Triptychons führt uns wieder in eine offene Säulenhalle, nur stehen hier Pfeiler und Säulen konzentrisch in zwei Reihen auf einem Kreisbogen. Die dargestellten Figuren haben eine sehr ähnliche Anordnung und Haltung wie auf dem vorigen Bilde. Genau in der Mitte thront wieder auf einem Sessel unter einem Brokatbaldachin eine Madonna, die aber dadurch nicht so steif frontal wirkt, daß sie den Kopf etwas nach rechts wendet; denn mit der Linken will sie eben eine Buchseite umblättern. Mit der Rechten hält sie den Leib des Jesuskindes auf ihrem Schoße, das sich gerade nach der entgegengesetzten Seite neigt, nur in der Armhaltung wesentlich unterschieden vom vorigen Bilde. Die linke Hand hält einen Apfel, mit dem es wohl eben noch spielte, und die rechte steckt einen Ring an den vierten Finger der linken Hand einer vor ihm knienden jungen Dame. Ihr kostbares Brokatkleid (mit weißem Oberteil und langem Überwurf über den Rücken) wallt über den gemusterten Teppich

und das Fußbodengetäfel bis an den Bildrand, läßt aber noch ihre Attribute Schwert und Rad sehen. Es ist also die heilige Katharina, die sich dem Jesuskinde verlobt, sie wendet aber ihr perlengeschmücktes Haupt nicht nach dem Vorgange, sondern nach der rechten Bildseite. In gleicher Richtung, auch in Dreiviertelswendung nach vorn, kniet weiter hinten ein Jüngling in der Tunicella (offenbar ein Engel ohne Flügel), der mit der Rechten seine Handorgel spielt und lächelnd nach dem Kinde sieht. Hinter den beiden steht auf paralleler Basis ein Mann in biblischem Gewande, das das rechte Bein frei läßt; die rechte Hand weist mit lässiger Geste auf das Kind, die verhüllte Linke umfaßt einen Kreuzesstab, und der Kopf sieht auf den Hauptvorgang, fast scheint der Mund dazu zu sprechen. Das hinten nachfolgende Lamm erklärt die Gestalt als Johannes den Täufer. Der Nebengruppe von drei Personen entspricht eine gleiche Anzahl auf der rechten Seite, und die Hand der Madonna ist hierzu die wichtigste Überleitung. Sie liest hier nicht in einem Buche auf ihrem Schoße, sondern ein weißgekleideter Jüngling, auch ein Engel, kniet seitwärts genau im Profil und hält mit beiden Händen das Buch, mit gesenktem Haupte. Mehr nach vorn gedreht kniet fast am Bildrande (auch wie Katharina lässig auf den untergeschlagenen Beinen sitzend) eine junge Dame im Zeitkostüm mit kostbarem Kopfschmuck und liest andächtig in einem Buche, das sie mit beiden Händen vor sich hält und dessen Deckel nach der Sitte der Zeit zu einem Buchsäckchen erweitert ist (Kaemmerer 84). Ein gotischer zweistöckiger Turm hinter ihr rechts deutet sie als heilige Barbara. Den Abschluß der Gruppe bildet ein hinter ihr frontal stehender Mann mit langem Gewande und ist an dem Kelch in der Linken, den er mit der Rechten segnet, als Johannes der Evangelist kenntlich. Über der ganzen Gruppe, und zwar genau in der Mitte über der Madonna, schweben noch zwei Engel mit einer Krone.

Die Hauptszene ist hier wieder ganz simultan, nur als ein Repräsentationsbild ohne Handlung gedacht und ausgeführt. Unter Orgelklängen steckt das Jesuskind den Ring an den Finger der heil. Katharina als Sinnbild der Verlobung. Die heil. Katharina sieht hinüber zur heil. Barbara, die wohl eben aufhörte, aus ihrem Buche vorzulesen. Die beiden Johannesgestalten sind hier mit zur heiligen Funktion herbeigezogen, so daß ihr nur Heilige beiwohnen. Sie stehen nicht nur in enger Berührung mit dem Kinde, sondern sind auch die Patrone des Spitals. Der Täufer allein begleitet den Vorgang mit Worten, während der Evangelist den Kelch segnet.

Damit ist aber das Bild noch nicht erschöpft. Wie bei Rogier, dessen Vorbilde Memling hier folgt, finden wir die damals übliche An-

knüpfung weiterer Szenen in den figurierten Kapitellen der Säulen in Hochrelief. Darin erscheint links zuerst ein Engel vor einem knieenden alten Manne, die Verkündigung an Zacharias, und auf der zweiten Säule die Namensgebung bei des Johannes Geburt. Wir merken schon, daß zwei getrennte Szenen anknüpfen an die Täufergestalt und von ihr weitererzählen; wie steht es nun mit den Figuren, die wir in den Ausblicken auf die Landschaft gewahr werden? Da kniet links in der Ferne ein schlichter Mann betend am Waldrande, im Profil nach links, Johannes in der Wüste. Durch Wiese davon getrennt sehen wir weiter vorn, etwas vorgebeugt und die Arme lässig über eine Brüstung legend, dieselbe Gestalt nach rechts hin predigend zu sieben Personen, die im Halbrund die Felsenkanzel sitzend und stehend umgeben: Johannes predigt den Juden. Eine Mauer umschließt darunter einen Vorhof, der mit der Bewegung der Gruppe darin schon zum linken Seitenflügel überleitet. In dem Hofe schreiten drei gewappnete Schergen mit der schon bekannten Täufergestalt nach links auf das gefängnisähnliche dunkle Gebäude des Flügelbildes zu. Hier beginnt also die Katastrophe, aber nicht in einem prägnanten Momente, da die Gefangennahme des Johannes schon erfolgt ist und er nun in den Kerker abgeführt wird. Noch mehr zeigt uns der Meister in einem Ausblick rechts von der Täufergestalt des Mittelbildes. Zunächst kommt ganz hinten über eine Brücke ein Schimmelreiter in eine Burg, und derselbe erscheint sofort wieder weiter vorn auf einer Wiese vor der Burg; denn hier ist ein Scheiterhaufen angezündet, vor dem an einer Mauer zwei Männer lehnen. Ein dunkel Gekleideter steht links von ihnen frei, und einer rechts mit hellem Fez bringt auf einem Werkzeug zwei stabähnliche Dinge heran. An einen legendären Vorgang ist hier gedacht, die Verbrennung des Rumpfes des Johannes auf Befehl Kaiser Julians (Crowe u. Cavalc. 274). Hier erst liegt das Ende eines vollständigen Johanneszyklus, der die Täufergestalt im Mittelbilde verbinden soll mit der Enthauptung auf dem Flügelbilde, allerdings in sehr bunter Szenenfolge, deren Vervollständigung wir noch gewinnen.

Es gibt noch ein Stück Hintergrund des Mittelbildes zu besprechen, und zwar zunächst den Ausblick rechts von der Madonna, wo wir ebenso wie auf der linken Seite viele Figuren in der Ferne erblicken, gleichsam wie gleichgültige Staffage. Tut sich doch hinter dem Evangelisten ein Blick auf in die Flaeminestraße zu Brügge, deren Giebel das romanische Johanneskirchlein überragt. Hier am Kran bei der Flaeminebrücke waltet Floreins (der Säckelmeister des Spitals und Gönner Memlings) seines Amtes als städtischer Eichmeister, indem

er das gerechte Ausmaß der Weinfässer überwacht. In schlichter Brudertracht erscheint auch der Maler selbst rechts im Mittelgrunde, bescheidentlich sich in gemessener Entfernung vom heiligen Bezirk haltend. Er trägt einen langen schwarzen Rock und eine gleichfarbige Kappe auf dem Haupt (Kaemmerer 85).

Außer diesen nebensächlichen Figuren gibt der Meister eine neue Szenenreihe, und wir müssen sie nach damaliger Gewohnheit wieder mit dem Hochrelief der (rechten) Säulenkapitelle beginnen. Darauf wird ein Weib von zwei Jünglingen getragen und richtet sich auf zu einem dritten vor ihr; es ist die Auferweckung der Drusiana durch Johannes den Evangelisten. Ferner steht eine Gestalt zwischen drei Männern links und rechts, darstellend den Vergiftungsversuch (Crowe u. Cavalc. 274). Sodann sehen wir ganz im Hintergrunde in der Toröffnung einer Stadt, durch den Rundbau des Colosseums als Rom bezeichnet, eine helle und dunkle Gestalt vor einer stehenden niederknien, wobei wir an die Taufe des Philosophen Kraton vor der Porta latina denken sollen (Kaemmerer 84). Die Straße leitet uns nach vorn, wo ein nackter Mann mit betend erhobenen Händen in einem Kessel sitzt, unter dem ein Feuer brennt. Rechts und links machen sich zwei Männer mit Instrumenten zu schaffen, zwei schreiten vorbei, und hinten steht noch ein Soldat. Es ist das Martyrium des Johannes in Rom in siedendem Öle. Rechts über der Szene steigt eine langgekleidete Gestalt in ein Schiff, vom Schiffer hereingeleitet und von einem Soldaten begleitet: Johannes wird nach Patmos abgeführt. Die Bewegung der Gruppe geleitet uns so natürlich nach rechts auf das Flügelbild.

Eine große Szenenmenge hat uns Memling vorgeführt, die er aber so geschickt anzuordnen wußte, daß sie die simultane Wirkung des eigentlichen Repräsentationsbildes nicht beeinträchtigt und zugleich zu den Seitenteilen überleitet. Auch sie sind in dieser Weise komponiert: vorn eine dominierende, simultane Hauptszene, zu der die Staffage des Mittel- und Hintergrundes den Gedankenzusammenhang und die Erläuterung gibt. Zunächst folgen wir der Führung Memlings vom Mittelbilde nach links in den Hintergrund, um dann den poetischen Faden vorn in der Hauptszene enden zu lassen.

Hier im Hintergrunde des linken Flügels strömt ein Fluß durch hügelige Gegend, in der sich links oben am Gebüsch eine helle Gestalt von drei anderen abhebt, darstellend das erste Zeugnis des Täufers: Siehe das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt! Sodann steht die helle Gestalt im Fluß (Jordan) und eine dunkle mit erhobener Rechten (im Profil) am Ufer, wo noch andre harren, und oben schwebt in einer dunklen Wolke Gottvater; denn es ist die Taufe Jesu. Etwas

größer als diese winzigen Figuren sind die des Mittelgrundes in einem Burghofe, den hinten und rechts eine Mauer umschließt als Fortsetzung der sich gegenüberstehenden Gebäudekulissen an den Bildrändern. Durch ein Tor rechts tritt eine helle und eine dunkle Gestalt ein in eifrigem Gespräch. Hinten in der Ecke des Hofes hält ein Reiter, bereits nach den Eintretenden zu gerichtet, ebenso wie die weibliche Gestalt mit dem Hunde vor ihnen im Schatten des Palastes. Es ist eine Szene, die nicht einen prägnanten Moment wählt. Johannes erscheint nämlich eben, um den Herodes zu tadeln wegen seines Ehebruchs; fehlen konnte dies nicht bei der Schilderung seines Lebens, da es die folgende Katastrophe begründet. Neben dieser Szene im Mittelgrunde blicken wir in eine offene Halle jenes Palastes am linken Bildrande. Von vorn führt eine Treppe hinauf, auf der oben müßig ein Jüngling lehnt. In der Halle sitzt in der Mitte unter einem Thronhimmel ein vornehmer Herr an einer gedeckten Tafel, rechts eine Dame, die ihre Aufmerksamkeit einem vorn knienden jungen Mädchen zuwenden. Außerdem sind noch zwei Personen geladen, und links tritt ein Musikant auf. Gemeint ist die Bitte der Tochter des Heriodias um das Haupt des Täufers. Endlich hat uns nun der Meister, weit ausholend und durch Szenen des Hinter- und Mittelgrundes vorbereitend, zur Hauptgruppe des Flügelbildes geführt, die groß und plastisch eigentlich unser erstes Interesse erregt und auch ohne jene Überleitung verständlich ist. Der Burghof erweitert sich nach dem Vordergrunde, wo eine Gruppe von fünf Personen den Leichnam eines Enthaupteten umstehen. Er ist eben mit betend erhobenen Händen aus kniender Stellung (wie man an den Fußsohlen sieht) nach vorn links hingestürzt, so daß er fast in einer Bilddiagonale liegt, und noch strömt das Blut aus seinem Halse. Der Henker (sehr ähnlich dem auf Rogiers Johannesaltar) steht mit blutigem Schwerte in der Linken breitbeinig davor in der Mitte, also in Rückansicht, und streckt mit der Rechten das Haupt auf eine Schüssel, die rechts ein vornehmes, junges Mädchen hinhält. Ihr Gewand und Geschmeide verraten die Prinzessin, es ist Salome, die ein wenig abgewandt, aber gleichgültig das Haupt des Täufers in Empfang nimmt. Auf der anderen Seite des Leichnams stehen noch zwei Männer in Hoftracht (fast durchgängig ist die Kleidung zeitgenössisch) und besehen ihn in gleichgültigem Gespräch: der Soldat zu Füßen mit Schwert, Hellebarde und weißem Fez sieht nach dem Haupte und weist mit der Rechten fast rückwärts nach dem Palaste, von wo der Befehl ausgegangen war. So ist die Katastrophe erfolgt und in ihrem Höhepunkte dargestellt.

Unser Blick gleitet zurück nach dem Mittelbilde und folgt nun der Abreise des Evangelisten Johannes nach rechts, wo wir auf dem

anderen Flügelbilde wieder vorn zu einer simultanen Anschauung kommen, die aber diesmal poetisch der Ausgangspunkt ist für die weiteren Nebenszenen in der Ferne.

Auf der Klippe eines Felseilandes sitzt hier vorn die schlichte Gestalt des Evangelisten, barfuß und barhäuptig, im Profil nach links, bereits in reifen Mannesjahren (mit einem kurzen Vollbart) und sieht nach oben; noch ruht die Rechte mit dem Griffel müßig auf dem aufgeschlagenen Buche, sofort bereit, die Wunderdinge aufzuzeichnen, die oben sichtbar werden. In der linken Bildecke oben umschreibt ein nach unten gekehrter Regenbogen etwa zwei Drittel einer Kreisfläche mit dem Thron (gotisch) Christi im Mittelpunkt, von einem kleineren konzentrischen Regenbogen abgegrenzt. Gottvater hat in der Rechten das Buch mit den sieben Siegeln, und hierauf legt ein aufgerichtetes Lamm die Vorderbeine. Unten am Throne ruhen auf dem kleinen Regenbogen in der Reihenfolge von Offenbg. 4, 7 die vier apokalyptischen Tiere (die späteren Evangelistensymbole): Löwe (Markus), Kalb (Lukas), Engel (Matthäus), Adler (Johannes). Die vertikale Kreisfläche des großen Regenbogens wird nun geschnitten von einer fast horizontalen Thronbasis, auf der rechts im Halbkreis zwölf Patriarchen auf Sesseln mit Musikinstrumenten angeordnet sind, und sicher entsprechen ihnen auf der linken Seite zwölf andere, wenn auch nur zwei davon sichtbar sind. Genau in der Mitte aber zwischen zwölf und zwölf unter dem Throne ist ein Platz freigelassen, auf dem eine stattliche Engelsgestalt (ohne Flügel, mit kirchlichem Gewande) steht und nach vorn auf Johannes zusieht, dahin mit der Linken eine einladende Geste machend und mit der Rechten zurück auf den Thron weisend. Vor ihm kniet an einem Pult von Wolken getragen eine betende Gestalt in Rückansicht. Dargestellt ist cap. 4—5, 7 der Offenbarung, und zwar in dem Moment, in dem ein starker Engel ausruft mit großer Stimme: Wer ist würdig, das Buch aufzutun und seine Siegel zu brechen? (5. 2.) Das Niederfallen und Singen der Patriarchen ist übergangen, und es werden nun die Begleiterscheinungen beim Aufbruche der sieben Siegel illustriert. Zunächst sprengt links unten auf der Erde nach links ein gekrönter Reiter mit gespanntem Bogen auf weißem Pferde, der Sieg (6, 1. 2.). Daneben reitet nach rechts auf rotem Pferde mit dem Schwerte der Krieg (6, 3. 4.), mehr im Mittelgrunde auf schwarzem Pferde mit einer Wage die Hungersnot (6, 5. 6.) und zuletzt auf fahlem Pferde mit der Lanze ausholend der Tod (6, 7. 8.), als wenn er eben dem ungeheuren Rachen eines sagenhaften Tieres entspringe („und die Hölle folgete ihm nach"). Über dem letzten Reiter, der sich deutlich im Wasser spiegelt, findet sich im Mittelgrunde eine kleine Insel mit einem dunklen Haine;

es sind vermutlich darin die Seelen derer, die erwürget waren um des Wortes Gottes willen (6, 9—11), und sie erblickt Johannes bei der Eröffnung des fünften Siegels. Ein Wasserarm trennt diese Insel vom Festlande, und gerade hierin sehen wir den Bug und Mastbaum eines untergegangenen Schiffes herausragen; oben am Himmel schwebt eine schwarze Wolke darüber, eine andere liegt tiefer rechts über dem Lande, und darauf sieht man gepanzerte und fliehende Reiter auf scheuenden Pferden. Weiter vorn ist ein Mann auf den Rücken gefallen, und zwei verkriechen sich in Felshöhlen. Beim Auftun des sechsten Siegels kommt nämlich ein grosses Erdbeben, dessen Wirkung der Maler damit gibt nach 6, 12—17. Dahinter ragt unter einem Regenbogen eine Gestalt im Hintergrunde hervor auf zwei Säulen, mit der linken auf dem Lande und mit der rechten im Meere stehend. In der Linken hält sie ein Buch und erhebt die Rechte zum Schwur; es ist der Engel mit Füßen wie Feuerpfeiler (10, 1. ff), der eben schwört, daß hinfort keine Zeit mehr sein soll, ein wichtiger Moment nach dem Auftun des siebenten Siegels. Auf der Insel rechts neben dem Schwurengel steigt ein drachenähnliches Untier auf, ebenso rechts oben darüber noch mehrere, gleichsam als Gefolge des Drachens in der Mitte des Himmels, der gegen eine wundersame Erscheinung losgeht. In einem großen Regenbogennimbus ist nämlich plötzlich eine stark verhüllte Frau mit einem Kinde auf dem Arme sichtbar geworden, und sie hat hinter sich links am Rande jenes großen Regenbogens (um die Patriarchenversammlung) posaunende Engel. Es ist eine an sich unverständliche Illustration zu Offbg. 12, 1—5.

Diese bisher noch nicht beachtete klare Reihenfolge der Offenbarungen wird von vorn nach dem Hintergrunde zu erzählt, ohne daß sie so gleichzeitig nebeneinander gedacht sind. Auch hat nicht jede Szene nochmals einen Johannes, sondern von seinem Platz im Vordergrunde nimmt er eine nach der anderen wahr. Ein simultanes Bild ist nur das vordere, die Patriarchenversammlung; daran schließt sich eine fortlaufende Illustration des Textes, der zum Verständnis unbedingt nötig ist. Diese Offenbarungen an den Verbannten auf Patmos, als ein Bild gedacht und doch in viele Teile zerlegbar, ist der Abschluß des Johanneszyklus, der wieder Mittel- und Flügelbild durch eine Reihe von Nebenbildern verbindet.

Betrachten wir das ganze Bild, so zeigt sich sofort der Mangel an Einheit des Ortes und der Zeit, wie es scheint, sogar des Stoffes; denn zwei Nebenfiguren des Hauptbildes werden Hauptpersonen der Flügelbilder. Nur eine Gedankenverbindung ist mit dem Kerne des Ganzen, der santa conversazione möglich: Die Diener Christi müssen hier viel leiden. Das haben die beiden Märtyrerinnen ebenso erfahren müssen,

wie der Täufer, der durch eine Gottesoffenbarung ausgezeichnet wurde, und der Evangelist, der aber gerade in der Verbannung ein Herold der maiestas Domini werden sollte. Doch nicht nur Gedankenstrahlen sollten Mitte und Seiten verbinden wie bei dem vorigen Bilde, sondern zwei Szenenreihen müssen erläuternd und vermittelnd wirken. Gedacht ist das Triptychon in drei simultanen Bildern, von denen eines dominiert, und die Nebenszenen sind so zurückgestellt, daß sie fast nur als Staffage erscheinen.

Finden wir im Johannesaltar bereits eine Weiterentwickelung Memlings? Ohne Zweifel. Der erste Blick auf das Hauptbild zeigt zwar eine überraschende Ähnlichkeit der Figurenaufstellung und der steifen Feierlichkeit mit dem vorigen Bilde, so daß es fast scheint, als sei dafür eine angelernte Schablone maßgebend gewesen. Allein schon die Flügel sind freier und lebendiger, und Rogiers Neigung zum zyklischen Erzählen tritt in verstärktem Maße auf, aber auch in einer viel klareren Subordination der „Erinnerungsbilder" hinter den Hauptbildern. Beschränkte sich jener hauptsächlich auf Steinskulpturen, die eine ornamentale Umrahmung bildeten, und ging nur vereinzelt mit Nebenszenen in den Bildhintergrund, so belebt Memling hinter dem simultanen Vordergrunde den Mittel- und Hintergrund und nimmt nur nebenbei die Kapitelle zu Hilfe. Innerhalb des Zyklus aber gibt er nicht immer prägnante Momente und schiebt sogar noch andersartige Staffage ein, wie die Floreinsszene und seine eigene Gestalt — soweit läßt er sich schon von seiner Vorliebe für Figurenreichtum fortreissen. Dabei ist noch hervorzuheben, daß die Personen bei Memling in Atmosphäre eingehüllt sind, unterschieden von der luftlosen Art Rogiers. (Voll 178.)

c) Die Marientafel.

An dritter Stelle soll von Memling eine Marientafel folgen, die sog. sieben Freuden Mariä. Sie bildete das Mittelstück eines Flügelaltares, den der Lohgerber Pieter Bultync für die Zunftkapelle der Marienkirche zu Brügge bestimmt hatte, und wurde 1480 vollendet (Kaemmerer 99); heute hängt sie in der Alten Pinakothek zu München.*)

Die Komposition hält uns zunächst am Vordergrunde auf und legt den Schwerpunkt auf eine breite Szene, verstärkt durch eine Stadt im Mittelgrunde, darüber mit einem emporragenden Turme. Allein die Mitte ist damit nicht getroffen, da nach rechts noch zwei Drittel des Bildes folgen. Die Eckpunkte links und rechts sind wieder durch breitere Szenen betont, die gleich den Flügeln eines Triptychons sich anhängen.

*) Aber sicher hatten hier die Flügel ein anderes Verhältnis zu dem Mittelbilde; denn dieses selbst zeugt unzweifelhaft von der Nachwirkung der Triptychon-Einteilung, die wir soeben kennen gelernt haben.

nur ohne trennenden Rahmen dazwischen. Hoch hinauf ziehen sich die Kulissen nach den seitlichen Bildrändern und lassen dadurch erst recht die Mitte als Hauptbühne erscheinen. Anders stellt sich die Sache, wenn wir von der poetischen Erzählung als der gegebenen Unterlage des Bildganzen ausgehen. Dem bekannten Stoffe gemäß müssen wir die Vorgänge im Vordergrunde von links nach rechts ablesen.

Links blicken wir in zwei Dritteln der Bildhöhe in eine etwas zurückliegende, kleine offene Halle. Hier kommt von links ein Engel mit betend erhobenen Händen von hinten an eine weibliche Gestalt, die sich mit staunend erhobener Rechten von einem offenen Buche zurückwendet. Eine Taube und der Glorienschein bezeichnen sie als Maria, der die Verkündigung zu teil wird. Vor der Halle wächst niedriges Gebüsch, und eine Wiese mit einer neuen Szene bringt uns dem Vordergrunde näher. Hier grasen mehrere Schafe, und ihren drei Hirten erscheint von rechts ein weißer Engel mit erhobener Rechten, also redend: es ist die Verkündigung an die Hirten. Zuvorderst von ihnen sitzt einer in Rückansicht mit heller Kappe, stützt den linken Arm auf die Erde und den rechten auf das aufgestellte rechte Bein und ist wohl bereit aufzustehen. Zuletzt links steht ein alter bärtiger Hirt, auf einen Stab gestützt, und sieht im Profil nach rechts; vor ihm sitzt ein jüngerer Hirt en face mit dem Dudelsack, noch völlig in der Ruhelage und wendet den mit Kapuze bedeckten Kopf auch nach dem Engel. Der Hund rechts neben ihm macht einen langen Hals und erhebt wohl ein lautes Geheul wegen der ungewohnten Lichtgestalt – damit wird allein die nächtliche Zeit angedeutet. Nach vorn und der Mitte fällt der Wiesenabhang steil ab; denn hier wollte der Maler Raum gewinnen für eine sehr dürftige, offene Hütte mit schadhaftem Dache. Ochs und Esel an einer Krippe im Hintergrunde deuten den Raum als Stall; ein junges Weib mit Glorie, also Maria, kniet im Profil nach rechts mit staunend ausgebreiteten Händen vor einem Kindlein, zu dessen Häupten sich zwei zierliche Engel niedergelassen haben. Vorn links schneidet der Bildrand eine Männergestalt (Joseph) ab, die knapp vor dem Stall steht und eben mit einem brennenden Lichte (es mit der Linken vor Zug schützend) hineingehen will. Damit ist wieder auf die Nachtzeit hingewiesen. Diese zweite Marienszene ist die Geburt Christi im Stalle von Bethlehem. Von rechts her schauen zwei im Gebet kniende Gestalten (Mann und Jüngling) mit schlichten, dunklen Gewändern in den Stall durch ein Gitterfenster, und das Wappen mit Helmzier auf der Säule rechts neben dem Tor deutet auf den Stifter. Im Tore aber (ein Kopf noch oben darüber links) erscheinen eben die drei Hirten vom Felde genau in der Reihenfolge, in der sie dort zum Gehen bereit erschienen.

Ein schmaler Wassergraben trennt die linke Bildseite von dem Mittelpodium, auf dem eben ein Reiterzug angekommen ist, und links davon halten die Rosse dicht vor uns am Bildrande, sogar bis in den Hintergrund können wir den Zug zurückverfolgen. Bei vielen Bildern Memlings beginnt der Himmel erst im letzten Zehntel der Bildhöhe, und auch hier ragen die vier Berge des Hintergrundes fast bis an den oberen Bildrand. Die drei in der Mitte hinter der schon erwähnten Stadt tragen auf ihren Spitzen drei Gestalten, von denen die linke betend kniet und die rechte steht, aber beide sehen nach der Mitte, und die mittelste sieht nach vorn rechts mit ausgebreiteten Armen, da über der Stadt die Strahlen eines Gestirnes sichtbar werden. Memling meint damit, daß die drei Weisen auf drei Bergen nach dem neuen Sterne ausschauen, um auf ihrem Wege nicht irre zu gehen, und es ist interessant, wie er nicht mehr so naiv wie die früheren den Stern ihnen vorangehen läßt, sondern sie bereits als Astronomen gibt. Weite Gefilde liegen zwischen den Bergen und der Stadt im Mittelgrunde, und erst über ihrem linken Ende läßt Memling wieder Figuren auftauchen. Drei Reiterzüge (entsprechend den drei Bergen) kommen hier, zwischen Hügeln hervorquellend, kurz vor einer Brücke zusammen, und verfolgen wir den Weg über den Fluß nach rechts herum in das Stadttor, so sehen wir außen gerade noch einen Reiter, während die übrigen bereits auf einem Platze innerhalb halten. Die drei Anführer, offenbar die drei Weisen, stehen (einer kniet) vor einer dunklen Gestalt mit einem Judenhut (Zeittracht, zurückzuführen auf Innozenz III.), die sich von rechts zu ihnen neigt und sie empfängt, also der König Herodes in Jerusalem. Etwas höher rechts haben wir Einblick in eine Halle des Palastes, und wieder stehen die drei Weisen vor Herodes mit gestikulierenden Armen; Herodes gibt ihnen den Auftrag, zu ihm zurückzukehren, wenn sie das gesuchte Kindlein fänden. Kurz hingewiesen sei nur auf die eigentümliche, romanische Phantasiearchitektur. Memling verwendet hier möglichst exotische Bauformen, massive Kuppelbauten, von Gußmauerwerkwölbungen überdachte Gebäude, phantastische Turmbauten und auf hochgesetzten Bogen ruhende Arkaden, die z. T. normannisch, maurisch, süditalienisch-sizilianisch anmuten (F. von Schubert-Soldern 87, 88).

Grosse Felsstücke und ein Hohlweg in der Bilddiagonale von links unten nach rechts oben leiten zum Vordergrunde, und der Meister läßt diesem Linienzuge wieder Reiter folgen. Voran kommen drei mit Fähnchen, und ihnen folgen vornehme Männer, die drei Weisen: links ein weißbärtiger Alter mit hermelinumrandetem Koller und Kappe, in der Mitte ein dunkel gekleideter in mittleren Jahren und rechts ein junger Mohr (als 3. Magier erst seit dem 12. Jahrhundert feststehend).

Von dem Gefolge sind nur sechs Köpfe zu sehen, die von links unten in den Hohlweg heraufkommen.

Und nun den Weg vor zur großen Szene vorn am Bildrande. Hier hat der Maler noch einmal dieselbe dürftige Hütte (auf dem First sitzt ein Vöglein) aufgebaut wie vorhin links, denn er braucht sie nochmals als Schauplatz eines anderen wichtigen Vorganges. Diesmal sitzt Maria (mit Glorie) mitten darin, aber nicht mehr steif frontal, sondern leicht nach links gedreht, und hält das Kind quer vor sich auf dem Schoße. Es streckt das rechte Ärmchen einem barhäuptigen Manne (mit der Kappe in der Linken) hin, eben jenem ältesten der drei Weisen, der von links kam, im Profil niederkniet und mit der Rechten das Ärmchen an die Lippen führt. Das rechte Bein ist unbequem gebeugt und deutet wohl auf baldiges Wiederaufstehen. Auch eine goldene Gabe brachte er mit und stellte sie hinter sich auf einen dreibeinigen Hocker. Den Gipfel der Gruppe bildet eine stehende bärtige Gestalt hinter dem Weisen, mit beiden Armen auf einen Stab gestützt und auf die Huldigung sehend: Joseph. Den Hintergrund füllen noch Ochs und Esel, und rechts sieht ein bärtiger Kopf durch das Fenster (wohl kaum Meister Hans, wie Bock (195) vermutet). Rechts kniet im Profil nach links der zweitälteste Magier mit nachschleppendem Mantelüberwurf, ebenfalls den Hut in der Linken haltend, in der Rechten das Gefäß mit Weihrauch. Sein linkes Bein ist für diese Stellung entschieden zu wenig gebeugt. Er hat sein Gefolge hinter sich rechts, bestehend aus einer Gruppe von vier Männern in Zeittracht mit einem Fähnchen (offenbar im Gespräch über die Hauptszene) und einem Schimmel, und rechts davon stehen vor uns am Bildrande zwei Pferde mit den Vorderfüßen im Wasser. Das linke säuft, während das rechte hinübersieht nach der rechten Bildseite; sein Reiter aber beugt sich mehr der Bildmitte zu und faßt mit seiner Rechten nach der Mähne des saufenden Pferdes. Bestimmt wird man hierin nicht ein retardierendes Moment erblicken können; denn es handelt sich noch nicht um den Aufbruch, sondern um die Anbetung der Weisen. Von links schreitet am Bildrande ein junger Mohr herzu, der dritte Magier, in orientalischer Gewandung, schwingt mit der Linken grüßend seinen Hut und hält in der Rechten einen Glasbecher (mit Myrrhen). Vor ihm ruht in der Mitte lang hingestreckt ein weißer Windhund bei einer niedrigen Pflanze und sieht hinüber nach den Pferden im Wasser. Hinter dem Mohren links steht eine Gruppe von vier Männern, dabei einer mit einem Fähnchen, und sieht im Gespräch nach der Mitte, da sie in der Ruhelage gegeben ist, muß sie auch schon am längsten da sein und deshalb zum ältesten Magier gehören, die beiden Pferde links daneben mit dem Reiter eingeschlossen, der auf die Unter-

haltung lauscht, während sein Pferd nach links hinüber wiehert, wo die erste Anbetung Christi abgebildet ist. Die ganze Anordnung am mittleren Bildrande ist noch streng symmetrisch. Es entsprechen sich genau links und rechts die beiden Magier, die beiden Gefolgegruppen und die Pferdepaare. Zu erwähnen ist noch eine eben erst links herumkommende Gruppe von vier Personen mit einem Fähnchen, dabei drei Mohren (mit orientalischer Kleidung) und zwei Kamele, also das Gefolge des Mohren, der ja auch als der jüngste nach dem Ceremoniell zuletzt zur Anbetung kommt. So sind die Weisen endlich an das ersehnte Ziel gelangt: denn in gerader Linie über dem Jesuskinde werden am oberen Bildrande die Strahlen seines Sternes sichtbar.

So breit ausgeführt und dabei doch völlig simultan ist die Szene, daß sie wie ein Bild im Bilde wirkt (Bock 193), wie auf einer Insel liegt sie isoliert da, von den Seiten getrennt durch Wasserbäche, und nur der Zug der Könige verbindet sie eng mit Mittel- und Hintergrund. Hinter dem Stall rechts wendet sich nämlich ein zweiter felsiger Hohlweg nach hinten, parallel dem ersten, der von Jerusalem heraufkommt, und in ihm sehen wir einen großen Reiterzug abrücken. Beachtenswert ist, wie sofort hinter dem Stalle die Figuren kleiner werden. Den Spitzenreitern folgen drei mit Fähnchen und danach die drei uns bekannten Magier im Gespräch miteinander, links der junge Mohr, in der Mitte der gereifte Mann und rechts der Greis, dahinter noch vier, zwei auf Kamelen und zwei auf Rossen, und einer davon sieht nach rechts vorn, wo ein Kamerad eben erst mit dem linken Fuß in den Steigbügel seines Pferdes fährt und mit der Linken den Zügel faßt, um aufzusitzen. Alle sind in Rückansicht gegeben und gewiß nicht in einem prägnanten Momente, ebensowenig wie der Reiterzug auf dem parallelen Wege, der in entgegengesetzter Bewegung daneben heraufkommt, oder das Zusammentreffen der Züge vor Jerusalem oder die Beobachtung des Sternes von den drei Bergen. Daß der Maler die Heimkehr der Weisen in der neuen Gruppe geben will, ist klar genug, und zwar illustriert er sorgfältig Matth. 2, 12: und zogen durch einen andern Weg wieder in ihr Land.

Da der Hintergrund genug Raum bietet, verfolgt Memling den Gedanken noch weiter und läßt sie nicht zu Lande, sondern zur See heimreisen. Rechts oberhalb der Stadttore von Jerusalem dehnt sich in weite Ferne ein See aus. An ihn führt der Hohlweg, auf dem die Reiter abziehen, durch ein Gebüsch hinab, und am Ufer sehen wir einen Reiter mit ledigen Gäulen halten, hinausschauend auf zwei starkbesetzte Boote, die nach einem hochbordigen Segelschiffe fahren (Bugrichtung zur Abfahrt bereit). Auch in ihm ist viel Besatzung, und zwei Mann

stehen auf dem hohen Heck. Weiter draußen rechts hat ein gleiches Schiff schon Segel beigesetzt und ist wohl im Fahren begriffen, ein drittes endlich rechts von ihm ist schon weit in See gegangen in nebeliger Ferne. Ohne Zweifel sollen die drei Schiffe die drei Weisen in die Heimat bringen (wieder in keinem prägnanten Momente). Es kann hier nicht von einem eingeschobenen Zyklus geredet werden, sondern von einer kontinuierlichen Erzählung, die einen Teil eines Hauptbildes aus dem Hintergrunde herkommen und dahin zurückkehren läßt aus reiner Lust am Erzählen oder auch auf Bestellung, sogar den Stoff ausschmückend. Hier hat also Memling eine andere Aufgabe als beim Johannesaltar, bei dem er dadurch Mittel- und Seitenteile verbinden wollte.

Der Figurenreichtum rechts im Mittelgrunde verlangt ein Gegengewicht links, und gewissenhaft hat Memling der Forderung entsprochen. Wir sehen auf dieser Seite unterhalb des felsigen Hohlweges und des Wiesenabhanges mit den Hirten einfache Dorfhäuser (mit Fachwerk und Strohdach), direkt angesetzt an das vornehmere, steinerne Haus der Maria in Nazareth, einen Platz umgeben, auf dem sich eine neue selbständige Szene abspielt. In der Mitte hält jene dunkle Gestalt aus Jerusalem mit weißem Barte und Judenhut, der König Herodes, mit einem Kriegsknecht zur Rechten (die Pferde stehen im Profil nach links vor den Dorfhäusern) und wendet eben den Kopf voll nach einem barhäuptigen Reiter, der (in Rückansicht) seitlich von ihm Halt macht. Von hinten reitet noch ein Gewappneter heran, und der linke Begleiter des Herodes ist ebenso wie er auf den linken Bildrand gerichtet, nur wendet er den Kopf nach seiner linken Seite; denn hier beugt sich ein Krieger in der Nähe eines Hauses über ein nacktes Kind, um ihm mit dem Schwert in der Rechten in die Brust zu stoßen, während die Mutter händeringend daneben kniet (Profil nach links). Diese Mordtat vorn und die Reiter dahinter bilden eine große Gruppe, die in Herodes gipfelt, und so wissen wir schon, daß es sich hier um den Kindermord in Bethlehem handelt. Allein die Stellung der Pferde weist mit ihrer Front nach links, wo wir noch mehr Szenen finden, denen wohl Herodes mit den Begleitern eben zusieht, als er von dem rapportierenden Reiter unterbrochen wird. Hier eilt zunächst ein Weib, ein Kind in den Armen bergend, nach einer offenen Haustür links (eben erreicht sie ein grosser Knabe in eiligem Laufe mit erhobenen Armen), allein schon wendet sich ihr Kopf rückwärts, weil sie zwei Kriegsknechte einholen. Der Vordere hält mit der Linken ihren Rock, der andere mit der Rechten ihr Obergewand, und so wird auch ihr Kind verloren sein. An der Hausecke links von dieser Gruppe sehen zwei Personen zu, ein

Mann mit der Linken auf der Brust und vorgestelltem linken Beine fast trotzig, als wollte er zu Hilfe eilen und fürchtete doch die Übermacht, und ein Weib daneben mit entsetzt erhobenen Armen. Den Hintergrund der Mordszene bildet der Giebel eines Hauses, um das der Weg herumbiegt in eine kleine Nebengasse links. Hier springt mit großen Schritten zwischen zwei Häusern von links ein Krieger vor und schlachtet ein Kind ab, dessen Mutter mit entsetzt ausgebreiteten Armen zu spät herbeirennt. Diese Gruppe ist schon wieder kleiner als die vorige, und noch zierlicher sind zwei Reiter darüber, durch ein Stück Wiese von dem Dorfe getrennt, die wie Vorposten draußen halten, einer auf dunklem Pferde von vorn gesehen und der auf dem Schimmel daneben von hinten. Letzterer wendet sich mit einer Armbewegung fragend an einen nach rechts schreitenden Säemann auf dem Felde. Jenseits eines Baumes geht ein zweiter Säemann nach der Stadt zu. Memling illustriert mit diesen Reitern sicher die Bemerkung Matth. 2, 16: Herodes . . . ließ alle Kinder zu Bethlehem töten und an ihren ganzen Grenzen.*)

Weshalb ist aber der Kindermord in eine Schilderung des Marienlebens eingefügt? Nicht nur weil der Maler eine figurenreiche Szene als Gegenwert zu dem Zuge der Weisen brauchte, sondern weil er mit jenem zusammenhängt und ein weiteres Ereignis ihres Lebens begründet. Mit gutem Bedacht betont der Maler den Abmarsch der Magier auf einem anderen Wege breit im Vordergrunde und läßt den Anmarsch weiter zurück nur nebensächlich erscheinen, weil er nur als Hilfsmittel zum klaren Verständnis benützt wird. Gerade durch den Abmarsch der Magier, der eher in die Augen fällt durch seine größern Figuren als der Kindermord, und ihre Umgehung des Herodes wird ja das Schicksal der Kinder in Bethlehem besiegelt, und vor der Katastrophe muß die heilige Familie fliehen. Daß Memling dies beachtete, beweist das Vorhandensein einer weiteren Gruppe im Hintergrunde. Aus Bethlehem führt nämlich ein Weg in Windungen vorbei an steilen Felshöhen in weite Ferne, hinauf nach der linken oberen Bildecke. Etwa in der Hälfte des Weges sehen wir nun rechts einen Esel an einem Wässerlein, an dem ein Mann niederkniet, um daraus zu schöpfen. Etwas weiter hin links vom Wege sitzt ein Weib mit einem Kind in den Armen im Grase. Es ist ein Ausruhen der heiligen Familie auf der Flucht nach Ägypten, also nach der Anbetung der Weisen die vierte Marienszene. Darüber erstrecken sich noch Wiesen mit Gebüsch bis zu einem kleinen tempelartigen Gebäude vor einem Berghintergrunde, dessen nach vorn offene Halle noch kleinere Figuren aufweist als die vorigen. Die

*) Bock 189 u. a. deutet sie fälschlich als Abgesandte der Weisen, die nach dem Wege fragen. Den Weg zeigte ihnen der Stern!

Szene ist nicht zu erkennen, doch kann sie nur einen im Mittelalter sehr bekannten Vorgang aus den Apokryphen behandeln. Als nämlich die Madonna den Tempel zu Hermopolis betrat, sollen vor dem Kinde alle Götterbilder in Stücke zerfallen sein. So hat uns der Maler von der Mitte her nach links in weite Ferne geleitet und bricht am Horizonte ebenso ab wie bei den Magiern. Hier kann keine Fortsetzung erfolgen, darum eilt das Auge zurück nach der Mitte vorn, um von neuem durch die Wendung des rechten Gaules vorn und die starke Bewegung der abreitenden Magier nach rechts gewiesen zu werden. Allein eine Wasserrinne und eine starke Felskulisse jenes Hohlweges trennt die weitere Bildfläche derartig ab, daß wir meinen, es fehle jeder Zusammenhang zwischen hier und dort. Zunächst muß uns der Vordergrund aufhalten.

Auf einer grasbewachsenen Felsplatte sitzt dicht am Bildrande vorn fast im Profil nach rechts ein Gewappneter neben seinem Schilde und stützt den abgewandten Kopf in die Rechte, während die Linke mit dem Speere vor dem Leibe ruht. Vor ihm liegt ein wenig weiter hin langgestreckt auf dem Rasen ein zweiter auf Schild und Hellebarde, mit dem Kopfe links auf dem rechten Arme und der linken Hand schlafend. Hinter seinem Rücken deckt eine große Steinplatte (etwas schräg von rechts unten nach links oben gedreht und zurückgeneigt) eine in grasbedeckten Felsen gehauene Öffnung, an deren rechter Seite eine Christusgestalt mit Nimbus und Stigmata steht. Über den linken Arm hat er das Obergewand geworfen, hält in der Hand eine Kreuzesfahne und weist mit drei Fingern der Rechten gen Himmel, zugleich mit dem rechten Bein nach vorn schreitend. Die Auferstehung Christi ist gemeint, und die Krieger sind die schlafenden Grabwächter. Rechts von Christus liegt der dritte mit Pfeil und Bogen langgestreckt im Grase, den Kopf zurück und die Füße vorn, wie der zweite auf dem rechten Arme schlafend. Links vom Kopfe Christi ragt über den Felsen noch Helm und Speerspitze des vierten hervor. Warum legt Memling diese Christusszene vorn an den Bildrand? Offenbar will er damit den Betrachter darauf aufmerksam machen, daß zwischen der Mitte und den weiteren Vorgängen eine große Zeitkluft liegt (darum auch die starke Felskulisse). Das Christuskind hat inzwischen seinen Erdenwandel vollendet und tritt uns seit seiner Anbetung in Bethlehem und der Flucht erst wieder nach der Auferstehung vor Augen.

Darum muß auch die Mutter Maria inzwischen viel gealtert sein. Der nächste Vorgang hinter der Auferstehung bringt sie noch nicht; denn hier kommt der Auferstandene ebenso gestaltet wie vorn von links und legt die Linke auf das Haupt eines vor ihm knieenden Weibes, das erstaunt die Hände ausbreitet: Magdalena darf (nach Ev. Joh.)

zuerst den Auferstandenen sehen (nicht in Gärtnertracht!). Ein Weg führt nach hinten, und auf ihm sehen wir zwei Frauen (schon wesentlich kleiner) heraufkommen, links eine in dunklem biblischen Gewande, zu der sich die jüngere rechts im Gespräch wendet. Beide halten den Gewandbausch und scheinen etwas zu tragen: die ältere soll wohl Maria, die Mutter Jesu, sein und die andere Maria, des Kleophas Weib, auf dem Wege zum Grabe am Ostermorgen. Nach dem Tempelvorgang in Hermopolis ist es die sechste Marienszene, freilich in keinem prägnanten Momente. Man fragt sich, warum Memling den zwölfjährigen Jesus, die Hochzeit zu Kana und die Kreuzigung übergangen hat, dann wäre die Kluft ein wenig überbrückt und das Marienleben vollständiger geworden, doch kann hierüber erst am Schlusse entschieden werden.

Zunächst verfolgen wir den Weg der beiden Marien in vielen Windungen hinauf in den Bildhintergrund und sehen hier kurz vor einem Städtchen drei Männer (in Rückansicht) dahin schreiten. Zwei an den Seiten sind heller gekleidet als ein dunkler großer in ihrer Mitte: Der Auferstandene geht mit den beiden Jüngern nach Emmaus. Diese Szene ist wieder nur in größerem Zusammenhange denkbar und verständlich. Ein helles Hündchen springt bereits zum offenen Stadttore hinein, und so ist unsere Aufmerksamkeit auf die Stadt selbst gelenkt nach dem Willen des Malers; denn links vom Tore gibt er uns jene drei Männer nochmals, aber von vorn, an einer gedeckten Tafel sitzend: es ist das Abendmahl in Emmaus. Hinter den Gebäuden dehnt sich eine schmale Wiese und Landzunge mit Gebüsch in jenen See hinaus, auf dem wir links die Magier abfahren sehen, rechts aber bewegt sich in dunstiger Ferne ein vollbesetztes Boot gegen das Ufer des Festlandes und ein Mann, Petrus, watet bereits auf eine Gestalt in langem Gewande am Ufer zu: Die Erscheinung des Auferstandenen am See Tiberias (Joh. 21, 1—14). Die Fläche des Sees und ein Stück Wiese führt uns zurück zu einer größeren Gruppe im Mittelgrunde auf einen grasbewachsenen steilen Felshügel (Zugang von vorn) dicht am Wege nach Emmaus. Hier stehen und knien (im Kreisrund) 13 Personen in biblischer Tracht, nur vorn steht ein Weib mit weißer Kopfhülle isoliert, offenbar Maria, und der Mann rechts von ihr beugt sich in fast unmöglicher Haltung rückwärts. Alle haben die Arme betend erhoben und sehen nach oben: denn hier schwebt schon in beträchtlicher Höhe der Auferstandene, in Hüfthöhe getragen von einer Wolke, mit bloßem Oberkörper und wallendem Gewande. Die Linke hängt herab und die Rechte ist segnend erhoben, das Haupt wird bereits vom oberen Bildrande verdeckt. Die Himmelfahrt Christi gibt also der Meister als die siebente Marienszene,

Rechts unterhalb dieses Hügels umgibt eine befestigte Mauer einen gebäudereichen Hof, in dem vor allem ein dicker Rundturm mit romanischen Arkaden in mehreren Stockwerken auffällt. Die Senkung jenes Hügels nach vorn rechts führt uns aber vor allem zur starken vorderen Gebäudekulisse am Bildrande. Mauerzinnen und Basteien und ein letztes Mauerstück sind vom rechten unteren Bildwinkel her aufgeführt, und erst hier vorn gibt der Maler einen breiten Ruhepunkt für die Betrachtung. In einer rundbogigen Halle (durch eine Bastei links ist eine starke Trennung von der Auferstehungsszene bewirkt) sitzt ein Weib in biblischer Tracht mit heller Kopfhülle, die Beine mit dem offenen Buch auf dem Schoße etwas nach rechts gestellt (parallel zur Architektur). Bis zur Brust sind die Hände betend erhoben, und der Kopf sieht, in leiser Neigung nach links, geradeaus. Links kniet ein weißbärtiger Mann (mit den Schultern parallel zur Mauer) ein Petrustypus, breitet staunend die Arme nach den Seiten aus und sieht nach oben, fünf andere auf dieser Seite und sechs rechts (einer davon kniet vorn als Gegenstück zu Petrus, Maria am nächsten und jugendlich, wohl Johannes). Über der Maria schwebt eine weiße Taube im Strahlennimbus herab. Die Ausgießung des heiligen Geistes ist damit bezeichnet; sie findet statt in einem Privathause, worauf der Kamin hinten rechts neben der Tür deutet, vielleicht in dem der Maria, weil alle Jünger um sie versammelt sind. Apostelgeschichte 1, 14. (Dort sind die elf noch ohne Matthias!). Vor der Halle liegt ein kleiner Grasplatz am Bildrande, und hier kniet eine vornehme Frau in zeitgenössischer Tracht mit Dreiviertelswendung nach vorn und sieht trotz ihrer betenden Haltung nach links aus dem Bilde heraus. Es ist wohl die Gemahlin des Stifters auf der linken Bildseite. Vor ihr sitzt auf dem Mauerrande ein Äffchen, das nach ihr blickt und an einem Strick schräg ein Wappen über die Mauer herunterhängen läßt.

In Mariä Hause bringt Memling noch mehr Figuren unter. Über das perspektivisch verkürzte runde Dach der Halle sehen wir links in ein weiter zurückliegendes Gemach, das in zwei romanischen Bögen mit Säulenstütze in der Mitte sich öffnet. Links der Säule kommt der Auferstandene (ohne Kreuzesfahne) herein mit erhobenen Händen, die Furcht beschwichtigend oder segnend, und geht auf Maria rechts der Säule zu, die ebenso wie unten mit einem Buche auf dem Schoße dasitzt, nur erhebt sie staunend die Hände und wendet den Kopf etwas links. Es ist eine legendäre Erscheinung des Auferstandenen bei Maria, nach der Geistausgießung die neunte Marienszene. Dieser kleine Innenraum stößt rechts an einen größeren und höheren, den der seitliche Bildrand abschließt. Eine große Gruppe bildet sich hier um ein Himmelbett mit derselben Richtung von links oben nach rechts unten

wie die beiden sitzenden Marien oder die befestigte Außenmauer. Auf dem Lager finden wir dieselbe Mariengestalt wieder, die Füße vorn und den Kopf zurück, von beiden Seiten treten mehrere Personen an sie heran, und links vorn neigt sich eine helle Gestalt zu einer vor ihr knienden, die sich mit Gefäßen zu schaffen macht, während zu Mariä Füßen ein Mann sitzt und in nachdenklicher Haltung in einem Buche liest. Mariä Tod (die zehnte Szene) wird geschildert, doch macht der Maler den Abschluß erst in der Luft über dieser Halle in der oberen rechten Bildecke, wo fünf Engel eine weibliche Gestalt aufwärts tragen. Mariä Himmelfahrt beendigt als elfte Szene den Zyklus aus ihrem Leben; zugleich ist damit der Gipfelpunkt der von links unten aufsteigenden Seitenkulisse erreicht. Zuunterst liegt nämlich am Wege nach Emmaus ein viereckiger, torartiger Mauervorsprung, darüber ragt nach rechts gerückt ein kleiner Gebäudeanbau mit zwei romanischen doppelteiligen Fenstern nach vorn, um eine Stufe höher rechts das Dach über der neunten Szene und endlich am höchsten das Dach des Sterbezimmers, nur gekrönt von der Himmelfahrt. Die beiden Körper der Aufschwebenden bilden einen berechneten Gegenwert zu den Bergen und dem Turm von Jerusalem auf der linken Bildhälfte.

Man fragt sich nun, was Memling hat darstellen wollen, welcher Bildtitel also der richtige wäre. Daß bei dieser Entscheidung vor allem die festen Ruhepunkte im Vordergrunde maßgebend sein müssen, bedarf kaum der Erwähnung, und da ist es Maria und immer wieder Maria, um die der Maler die Gruppen sammelt. Von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt verfolgt er ihr Leben, freilich unvollständig, in selbstständigen Szenen und gewinnt dadurch einen Zyklus. Daran hat er offenbar das Hauptinteresse und nicht am Zuge der Könige, der doch nur andeutungsweise und zum Teil nebensächlich im Hintergrunde als Staffage (auch auf anderen Bildern) gegeben ist. Er ist eine wichtige Nebenerzählung wegen des Kindermordes und der Flucht nach Ägypten, aber mehrere Szenen davon sind nur in fortlaufender Schilderung verständlich. Noch eine zweite Bilderreihe muß Memling zu Hilfe nehmen, um das Marienleben deutlich zu orientieren, das ist ein kleiner Zyklus vom Auferstandenen (Ostermorgen bis zur legendären Erscheinung bei Maria). Er geht entgegengesetzt dem Zuge der Weisen vom Vordergrunde nach hinten, kulminiert am See und endigt vorn in Mariä Hause. Aber die breiten Ruhepunkte in der Mitte und an den Seiten (hier aus mehreren Teilen zusammengesetzt) sind Marienszenen, und zwar elf (event. zehn, wenn man wegen jener Tempelszene bedenklich ist). Darum wird der lange benützte Titel: Die sieben Freuden Mariä sehr fraglich. Auch paßt dazu nicht die Flucht, der Gang zum Grabe und ihr Tod,

Deshalb ist Käemmerers Bezeichnung: Das Leben der Maria richtiger, wenn wir auch dabei das Fehlen der drei genannten Szenen (der Zwölfjährige, Hochzeit zu Kana, Kreuzigung) unbegreiflich finden *).

Es wurde schon auf die triptychonähnliche Einteilung des Bildes und auf den Kernpunkt der Anbetung der Weisen hingewiesen, allein die Besprechung hat gezeigt, daß beide Ausdrücke zu falschen Vorstellungen führten; denn die Seiten sind nicht wie bei einem einheitlichen Triptychon von der Mitte abhängig. Von ihr geht der Maler nicht aus, sondern von der linken Seite, so trifft er die Flächenmitte nicht einmal und wiederholt hier mit anderen Personen den eben ausgeführten Gedanken eines Anbetungsbildes, während er nach rechts gar keine Verbindung findet und auch landschaftlich trennend wirkt. Wie steht es nun mit der Einheitlichkeit des Bildes? Spielt sich das Marienleben nicht allein in einer Landschaft vor Jerusalem ab? Hierin erkennen wir aber sofort eine sehr freie Behandlung. War schon beim Johannesaltar die Flaminc-strasse in Brügge neben der Porta latina in Rom, freilich noch durch eine Säule getrennt, sichtbar, so stößt nun gar Bethlehem dicht an ein Haus in Nazareth, und der Stall in Bethlehem liegt zweimal nebeneinander, selbst Jerusalem wiederholt sich rechts. Die Landschaft zerfällt in einzelne, der figürlichen Komposition angepaßte Podien, die miteinander nur in einem losen, rein äußerlichen Zusammenhange stehen (F. von Schubert-Soldern 79), und von einer Einheit des Ortes kann keine Rede sein. Danach hatte der Meister auch nicht gestrebt, sondern er suchte seiner Aufgabe gerecht zu werden in einer möglichst geschickten Verbindung der vielen stofflichen Szenerien, und er erreichte sie durch malerische Kunst. Noch weniger findet sich eine Einheit der Zeit und der Handlung, in stets selbständigen Gruppen, außer dem Grabgang, Maria kehrt immer wieder als der Mittelpunkt eines neuen Aktes, und die erläuternden Nebenschilderungen nehmen einen breiten Raum ein, so daß das Interesse von der Hauptsache abgelenkt wird. In Szenen kehren ebenfalls die Helden immer wieder (die Weisen, Herodes, die Hirten des Feldes, der Auferstandene), und das Verweben von Mariengeschichte und Zwischenerzählung gefährdet die Einheit des Stoffes. Und dennoch hat er eine gewisse Einheitlichkeit erreicht durch Subordination der Nebenszenen und durch triptychonähnliche Betonung dreier simultaner Haupt-

*) Was man sonst unter den sieben Freuden Mariä verstand, zeigt ein Zyklus von geschnitzten Reliefs in der Paulinerkirche in Leipzig: 1. Die junge Maria kommt in den Tempel. 2. Verkündigung. 3. Geburt Jesu. 4. Das Finden des Zwölfjährigen im Tempel. 5. Pfingsten. 6. fehlt (Himmelfahrt). 7. Krönung Mariä. Anders bei Veit Stoss im Rosenkranz (Springer IV. 60): 1. Geburt Jesu. 2. Anbetung der Weisen. 3. Zwölfjähriger Jesus im Tempel. 4. Auferstehung Jesu. 5. Geistausgießung. 6. Himmelfahrt Mariä. 7. Krönung Mariä.

punkte. Durch diesen Kunstgriff bewährt sich der Maler Memling als epischer Dichter. Auch jetzt erinnert noch genug an Rogiers Schule. Nach alter Gewohnheit ist die Verkündigung und ähnlich die Erscheinung Christi bei Maria gegeben; beliebt ist eine Anbetung in der Mitte, und deren Anordnung hier mit ihrer sorgfältigen Symmetrie und dem feierlichen Zeremoniell ist schulmäßig. An Rogier mahnt auch die perspektivische Harmonie zwischen Figuren und Architektur auf der rechten Seite, ferner die wohl berechnete Verteilung von Hell und Dunkel, die diagonalen, sich gegenseitig überschneidenden Kulissen (F. von Schubert-Soldern 85) u. a. m. Nur erreicht Memling anders als Rogier die einheitliche Helligkeit und Farbe der Landschaft als Resultat des Zusammenwirkens der Farben und Helligkeitswerte ihrer einzelnen Motive. Viel weiter aber als in den Farben geht er in der Kompositionsweise über Rogier hinaus, indem er seinen Pinsel ungezügelt erzählen läßt, ganz dem transitorischen Charakter des Stoffes folgend, auf Kosten der Bildeinheit. Er gerät damit in die Gefahr, den unerläßlichen simultanen Bildgedanken aufzugeben und nur noch Illustrator biblischer Vorgänge zu werden. Ihn bewahrt aber davor die Unterordnung der sukzessiven Kompositionsweise unter die simultane, worin er weit über seinen Meister hinausragt.

d) Die Passion Christi.

Über die vierte ausgewählte Tafel mit dem seit Vasari üblichen Titel „Die Passion Christi“ (Bock 188) fehlt jede Nachricht über Auftraggeber und Entstehungszeit (Kaemmerer 97). Bis 1624 befand sie sich im Spital zu Brügge (Allg. deutsche Biographie: Memling) und hängt seitdem in der Turiner Galerie (ist ihr Rahmen alt und irgendwie bestimmbar?) und ist wesentlich kleiner als die mit dem Marienleben.

Der erste Blick gewahrt nur ein grosses Menschengewirr mitten in einer Stadt, in die wir von hohem Standpunkt hineinschauen, und rechts und links an den Seiten nochmals reiche Gruppen, so daß die Tafel wieder triptychonähnlich eingeteilt erscheint. Einen Ruhepunkt gibt zunächst nur der hohe architektonische Mittelgrund mit den kulissenartigen Stadtmauern, die von vorn diagonal nach beiden Seiten hinauflaufen, und zwar ist die Linke breiter betont und läßt das Auge zuerst da hinaufgleiten. Ein starker Gegenwert ist die steil nach oben steigende rechte Mauer, die den Strom von links gleichsam aufhalten will. Zu der Gewohnheit von links zu beginnen kommt noch vom Maler ein besonderer Wink: hier oben bewegt er eine Gruppe auf die Stadt zu. Wären wir nicht mit dem Stoffe so vertraut, so müßten wir uns schon deshalb fragen, ob sie nicht gar der Anstoß sein könnte zu der Bewegung der ganzen Menschenmasse in und jenseits der Stadt.

Der Horizont setzt wieder erst im letzten Zehntel der Bildhöhe ein und läßt links oben einen kleinen Fernblick über Hügel, Gebüsch und einen Turm mit Gebäuden im Tale. Von da kommen zwölf Männer paarweise (zuletzt zwei Frauen) in biblischer Tracht hinter einer Christusgestalt (auf einem Esel) her, die die Rechte segnend erhebt und schon nach rechts zur Stadt sich wendet. Von hier gehen aus dem Tore zwölf Personen (zum Teil in deutscher Tracht) entgegen (dabei zwei Kinder), breiten Tücher aus vor dem Reiter, reißen Zweige ab von den Bäumen und grüßen, nur die letzten vier in priesterlichem Gewande verharren in ruhigem Gespräche. Hinter den Zinnen der Mauer deuten drei Köpfe an, daß noch mehr Volk unterwegs ist. Völlig selbständig und simultan ist dies Bild vom Einzuge Christi in Jerusalem. So ist die Gegend bestimmt und Jesus mit den Seinen und die Juden uns wie Spieler und Gegenspieler vorgestellt. Hinter dem Tor und einer Bastei des einspringenden Mauerwinkels liegt rechts fast auf gleicher Höhe, aber schon etwas nach vorn gerückt eine offene Halle mit zwei romanischen Bögen (darin Kleeblattbogenverzierung), die auf einer vierteiligen Säule ruhen. Aus dem linken Bogen bewegt sich über die beiden Stufen nach dem Hof davor die eine Gruppe; ein Mann vorn rennt eilig mit flatterndem Gewande und wendet nur noch den Kopf nach rechts, einer über ihm tut dies nicht einmal und strebt nur aus der Halle zu kommen, da sein Nachbar darin kein Glück hat und auf die Knie stürzt mit abwehrend erhobener Linken und zurückblickendem Kopfe. Die Frau hinter ihm mit dem Lamm in den Armen hat am wenigsten Eile und sieht beim Weggehen dreist nach rechts. Und hier wird uns im zweiten Bogen der Anstoß zu der heftigen Bewegung offenbar; denn ein Mann im Christustypus kommt mit plumpem Schritte über am Boden verstreute Gegenstände auf die Gruppe zu, rafft mit der Linken das Gewand zusammen und schwingt in der Rechten eine Geißel. Hinter ihm in der rundbogigen Türe drängen sich drei zuschauende Gestalten, und rechts von ihm eilt ein Jüngling mit einem Bündel nach vorn; nur eine weiße Ziege vor dem Pfeiler in der Mitte will noch nicht fliehen und schaut nach dem Manne mit der Geißel. Die Austreibung aus dem Tempel (nach Ev. Joh. nicht an dieser Stelle im Leben Jesu) wird dargestellt, und der kleine Turm auf der Halle sowie der dicke runde (aus drei Stockwerken mit romanischen Fenstern) rechts sollen den Tempel kennzeichnen. Folgen wir genau der Richtung der Fliehenden, so kommen wir (parallel zur Architektur) nach vorn links herab an den mittleren Bildrand in eine offene Halle dicht vor der Stadtmauer, die durch Dächer, Gebüsch und etwas Wiese von dem Einzuge darüber getrennt ist. Vier Leuchter werfen hier Licht von den

Wänden auf eine Gruppe an einer weißgedeckten Tafel: in der Mitte sitzt Christus (mit Glorie), rechts davon sind nur vier und links fünf Männer in biblischer Tracht sichtbar, seine Jünger, und einer liegt mit dem Kopf und aufgestützten Armen an der Brust des Herrn, Johannes. Christus hält die Rechte beim Sprechen hoch und in der Linken einen Kelch, also ist es die Feier des heiligen Abendmahls. Der volle Einblick in die Halle ist nicht von vorn, sondern von links her gedacht; denn hier will der Maler am Bildrande noch auf eine Gestalt aufmerksam machen, die unbeleuchtet aus der überdachten Türe eines rechtwinklig angesetzten Seitengebäudes mit vorgebeugtem Oberkörper heraustritt und im Begriff ist, nach rechts vor der offenen Halle vorüberzugehen, Judas auf dem Wege vom Mahle zum Verrat. Schon in der Tempelszene ist eine wichtige Wendung eingetreten, indem Jesus dem Volke, das ihn eben noch umjubelte, strafend entgegentritt, und das Abendmahl ist ein angenehmer Kontrast dazu und ein retardierendes Moment zugleich, aber bereits schleicht der Verrat im Dunkeln. Wir finden in dem ganzen selbständigen Bilde zum ersten Male einen Hinweis auf den notwendigen Fortgang der Erzählung.

Gehen wir den Weg herab hinter der Stadtmauer nach rechts um das Gebäude des Abendmahles herum, so sehen wir unten auf dem Wege einen Kriegsknecht mit einer Laterne in der Linken, aber in Rückansicht, und damit weist uns Memling den Weg ein Stück rückwärts, wo unter dem runden Torbogen jenes Tempelhofes eine neue Gruppe bei Fackelbeleuchtung steht. Vier priesterliche Gestalten umgeben hier einen barhäuptigen Juden in biblischer Gewandung, der nach rechts hin sprechend, aber mit der Rechten geradeaus auf den Weg zeigend, im Begriff ist, die zwei Stufen zu überschreiten und nach vorn zu gehen. Der Verrat des Judas kommt damit wirklich zur Ausführung. Von neuem weist die Gruppe auf eine Fortsetzung, und zwar nach vorn. Schon wartet ja jener Knecht auf dem Wege, und unter ihm etwas links sehen wir einen zweiten mit einer Leuchte auf einem Stabe aus einer kleinen Pforte der Stadtmauer herauskommen, nur kurz zurückblickend, ob die Männer hinter ihm nachfolgen. Dieser Moment ist nur im Zusammenhange denkbar und soll die Verbindung geben zwischen dem Verrat und einer großen Gruppe im Vordergrunde. Sie ist keilförmig aus dem Stadttore herausgekommen und bildet die Basis zu vier gesonderten Personen links darüber am Bildrande. Dahin weist auch die Richtung jenes leuchtenden Knechtes im Tore zunächst. Hier kniet nämlich Christus auf einem Bergabhange im Gebet (Profil nach links, also mit dem Rücken gegen die Schergen) und hinter und unter ihm liegen drei Männer im Schlafe. Der oberste rechts in hellem Gewande

bis über das Haupt hat die Arme verschränkt und ist fast von vorn sichtbar; unter ihm ruht eine Petrusgestalt, vom Rücken gesehen, auf dem rechten Arm und hält in der Linken ein Schwert. Hatten die beiden eine diagonale Richtung von links unten her, so liegt der dritte zuunterst gerade rechtwinklig dazu, wie die Diagonale von rechts unten. Er ist mehr zusammengekauert und auf den rechten Arm gestützt, während der linke lässig auf dem Leibe liegt. Dem Kopfe nach ist es Johannes, und die Szene bedeutet Christi Gebetskampf in Gethsemane in Gegenwart der drei schlafenden Jünger. Und nun offenbart sich die große Gruppe unten als ganz selbständig, vorn steht mitten unter Kriegsknechten Christus. Er wendet sich etwas nach links und macht mit der Rechten dahin eine abwehrende Bewegung; denn hier steht am Rande der Gruppe Petrus mit dem Schwert ausholend, um jemanden vor sich niederzuschlagen (ohne daß die Schergen es merken, da sie nach Christus sehen). Diese Bewegung und der schmerzliche Blick Jesu gelten einem Kriegsknechte vorn vor ihm, der (in Rückansicht) auf das rechte Knie niedersank und mit der Rechten nach dem Ohre faßt; sich rückwärts beugend, stützt er sich auf die linke Hand und läßt seine Laterne fallen. Ihm wendet Jesus seine Aufmerksamkeit zu, während er doch stark von einer anderen Gestalt rechts in Anspruch genommen wird. Hier naht sich ihm im Profil ein Jude, umarmt und küßt ihn, worüber die umstehenden Krieger höhnisch lachen, und schon ergreifen die nächsten zwei rechts und links sein Gewand. Die Gefangennahme Jesu ist es mit dem Judaskuß und der Verwundung des Malchus durch Petrus (nur nach Ev. Joh.). Dieser Malchus ist vom Maler geradezu als Schlußstein der Gruppe gegen den vorderen Bildrand benützt, vor ihm kommt die ganze Bewegung zum Stillstand, die wir von oben herab bis hierher in einem Zuge verfolgen konnten. So hat aber auch die linke Bildseite einen wichtigen Ruhepunkt, der mit dem Vorhergehenden durch Judas und mit dem Folgenden insofern verknüpft ist, als wir merken, daß hier die Katastrophe beginnt. Endlich kniet noch in der linken Ecke eine dunkle Männergestalt im Gebet und sieht nach rechts aus dem Bilde heraus, offenbar der Stifter.

Da nach rechts die Stadtmauer (auf einer nahen Bastei sitzt ein Pfau) bis an den vorderen Bildrand läuft und so den Platz der Gefangennahme abschließt, müssen wir wieder durch jene kleine Pforte zurückkehren, wenn wir nach der Bildmitte gelangen wollen, und die Häuser gestatten dahin nach rechts einen kleinen Durchgang. Im Vorbeigehen gewahren wir eine schmale Tür, aus der der uns bekannte Petrus auch nach der Mitte sieht, gefolgt von drei Personen. Über dieser überdachten Türe kräht ein Hahn aus einem romanischen Fenster heraus.

und damit sind wir auf Petri Verleugnung hingewiesen. Zu beiden Seiten des Fensters sind nackt ein Mann und ein Weib mit einem Apfel als Skulpturen angebracht, Adam und Eva als die Eltern der Sünde. Auf dem Wege hat als Abschluß vor dem Hofe in der Mitte ein Trupp Kriegsknechte Halt gemacht und richtet sein Augenmerk auf die Vorgänge rechts hinten. Nur die zwei, die Jesum schon vorhin ergriffen, sind mit ihm nach hinten in die linke Ecke des Hofes gegangen, von einem Hunde gefolgt, und stehen hier (in Rückansicht) vor der ersten rundbogigen Halle, in der vor einem Brokathintergrunde ein Mann in reicher Kleidung thront. Er neigt Haupt und Szepter eben etwas nach rechts, von wo sich eine Frau in Zeittracht zu ihm beugt, die linke Hand aufs Herz haltend. Von links ist ein Mann mit Mönchskutte herangetreten, der auch gestikulierend spricht, wird aber von dem Gebieter mit der Rechten noch zur Zurückhaltung genötigt. Vor ihm tritt ein Bedienter mit einem Gefäß auf. Christus vor Pilatus wird dargestellt, und das Weib des Pilatus (vorn vor ihr ein Kleriker) warnt eben vor der Verurteilung (nur nach Ev. Matth.), zu der doch die Pharisäer (im Mönch verkörpert) drängen. So sind wir schon wieder bei einer Tagesszene, nachdem eben das Morgengrauen bei der Verleugnung auf die nächtliche Gefangennahme gefolgt war. Oben die Fläche über den drei Rundbogen ist mit drei Hochreliefen geschmückt. Zunächst links kniet vorn ein Weib vor einem Kinde und erhebt bittend die Hände nach der Mitte, wohin auch ein andres dahinter in gleichgültiger Haltung sieht. In der Mitte thront ein biblischer König mit Krone und Szepter und macht mit der Rechten eine entscheidende Handbewegung nach den beiden Frauen. Rechts daneben faßt ein Mann mit erhobenem Schwerte ein Kind an, das ihm eine Frau darreicht. Salomos Urteil wird hier über der Gerichtshalle des Pilatus angebracht als klassisches Beispiel für kluge Gerechtigkeit, und die beiden Richter muten uns an wie Bild und Gegenbild.

Rechts neben der Halle springt eine zweite vor, die größte hier genau in der Mitte und im Mittelgrunde und durch einen kleinen, dicken Turm hervorgehoben, in der Christus nackt bis auf einen Lendenschurz an die einzige Säule darin gefesselt ist. Ein Scherge zerrt ihn von links an den Haaren und holt in breitbeiniger Stellung mit der Rechten zum Schlage aus, dahinter tut es einer und rechts zwei mit beiden Armen, mit halben Drehungen des Oberkörpers zur Verstärkung der Wucht (alle in deutscher Tracht). Christi Rock liegt vor ihm mit gutem Faltenwurf über die Schwelle hinab bis in den Hof, der sich hier vor den Hallen zur Hofmauer vorn ausbreitet und nur noch durch eine Wegbreite und die Zinnen der Stadtmauer vom vorderen Bildrande

getrennt ist. Obwohl wir uns gegenwärtig im Mittelgrunde befinden, sind die Figuren doch nicht so stark verkleinert wie auf dem vorigen Bilde. Über der rundbogigen Halle dieser Geißelung Christi stehen noch zwei nackte Statuen, dazwischen Kleeblattornament, links ein bärtiger Mann mit einem knochenähnlichen Instrument in der Rechten, rechts ein anderer mit Pfeil und Bogen. Es ist wohl Simson mit dem Eselskinnbacken, den man als einen Hinweis auf Christum verstand; was bedeutet aber der Jäger, den man für Esau halten könnte? Ist das Tertium comparations die Hingabe der Erstlingsschaft?

Weiter zurück sehen wir in eine dritte Halle dicht daneben, einen Halbrundbau, dessen schlanke Säulen an den Seiten einen doppelten Rundbogen tragen. Die Gruppe darin konzentriert sich wieder um Christus. Mit einem Rocke nur halb verhüllt sitzt er auf einer Bank, ein wenig nach links gedreht neigt er das Haupt mit der Dornenkrone dahin, zumal darauf ein Druck ausgeübt wird durch ein kreuzähnliches Instrument, das zwei Männer links und rechts mit beiden Händen halten, und ein dritter hilft noch mit einem Stab von oben nach; nur dieser ist durch einen Fez als Orientale bezeichnet. Links vorn kniet der vierte im Profil vor Christus und überreicht ihm mit der Rechten einen Stock. Rechts neben dieser Dornenkrönung kommt aus einem Türvorbau jener Gebieter im Brokatgewand, den wir schon als Pilatus deuteten, mit einem kurzen Stoßdegen am Gürtel vorn und wendet sich mit Kopf und ausgebreiteter Hand nach links, rechts begleitet vom gemarterten Christus, den nur das Lendentuch und der von den Schultern herabwallende Rock bekleidet. (Zur Tracht des Pilatus ist zu bemerken, daß die Degen vorn etwa seit 1470 getragen wurden, und daß die Ritterschaft den Luxus der Brokatgewänder seit 1485 energisch bekämpfte. Weiss III. 1, 176—250.) Fünf Stufen führen hinab in den Hof, wo links im Halbrund zehn Personen in aufgeregter Haltung stehen, dabei Kleriker und ein Kriegsknecht. Die Mehrzahl hebt die Arme abwehrend, einige sogar kreuzförmig, also ist das Ecce homo dargestellt mit der Beteuerung des Pilatus: Ich finde keine Schuld an ihm! und der Antwort der Menge: Kreuzige, kreuzige! Diese Szene ist wieder gut verknüpft mit vorher und nachher; denn Christus scheint eben von der Dornenkrönung zu kommen; die Volksmenge deutet uns an, was folgen soll, und schon wendet sich einer der Kleriker nach links, im Gespräch dahin zeigend. Hinter dem Volke wird nämlich in der Mitte des Hofes von einem Manne in Rückansicht ein Holzkreuz (crux immissa) mit beiden Händen gehalten, während ein zweiter in breitbeiniger Stellung von rechts mit einer Axt an dem Querbalken arbeitet. Sein Werkzeug und seinen Rock hat er hinter sich geworfen, und ein Hündchen macht

sich damit zu schaffen. Diese Szene der Kreuzanfertigung und die Verleugnung sind nur im Zusammenhange mit anderen gedacht, die andern aber sind alle selbständige, simultane Bilder, und zwar die drei bis mit der Dornenkrönung ganz unverbunden nebeneinander. Zu erwähnen sind noch zwei Männer, die mit untergeschlagenen Armen auf der Hofseite des Hauses der Verleugnung nach rechts sehen, fast im Profil. Der vordere hat dunkles Gewand und Kappe, der andere eine weiße Mönchskapuze und dunkle Kutte.

Auf dem Hofplatze war die Bewegung zu einem neuen Stillstande gekommen von der Gefangennahme her und ein fester Ruhepunkt gewonnen worden, der sich freilich bei genauer Betrachtung als ein Mosaik von sechs Vorgängen erweist, mit geringem Überwiegen der Geißelung. Durch die Anordnung der Kreuzanfertigung etwas links darunter werden wir als der letzten Szene auch auf den Ausgangspunkt aus dem festungrenzten Hofe aufmerksam, nämlich auf ein kleines Tor (davor sitzt auf einem Dache ein Vöglein) in der Mittellinie unter der Geißelung, mit der Außenseite nach rechts, aber doch ein wenig schräg gestellt, sodaß es parallel erscheint zur rechten Stadtmauer. Dies Tor verbindet die Hofmauer und ein kleines Gebäude an der Stadtmauer längs des unteren Bildrandes, so daß wir über deren Zinnen noch den dazwischenliegenden Weg, kurzweg den Zwinger, sehen können. Auf ihm zieht eine Menschenmenge nach rechts zum Stadttore hinaus und bildet in der rechten Bildecke eine besondere Gruppe, vor deren Besprechung wir erst noch einen Vorgang innerhalb der Stadt nachholen müssen. Der Zwinger befindet sich nicht nur im Vordergrunde, sondern läuft vom Stadttore aus auch in gerader Linie zurück nach dem Mittelgrunde, wo er an einer offenen rundbogigen Halle endigt. Sie liegt rechts neben der mit Ecce homo, aber weiter zurück als jene Hallen des Hofes und birgt eine stets unbeachtet gelassene Gruppe. Links steht ziemlich in Rückansicht ein Jude in biblischer Tracht (helles Untergewand und dunkler Überwurf), hält die Rechte vor die Brust und sieht nach mehreren Männern vor ihm in klerikalem Gewande. Kleidung und Situation deuten wohl auf die Verhandlung des reuigen Judas mit den Juden (nur nach Ev. Matth.)

Doch nun den Zwinger zurück zu der ausziehenden Menschenmenge. Zuletzt gehen, noch in der Bildmitte, Krieger mit allerlei Waffen, und ein Mohr, sowie hier und da ein Fez weisen auf den Orient hin. An der Spitze reiten zwei Männer, der vordere im kostbaren Gewande sofort als Pilatus kenntlich, also selbst er wird (ohne Inhalt im Text) mit aufgeboten, und neben ihm reitet jener Kleriker aus der Gerichtshalle, der dort vor dem Weibe des Pilatus steht. Beide sehen nach rechts

schon durch das Tor hinaus, wir werden nur noch aufgehalten durch zwei Frauen (deutsche Bürgerinnen) mit einem Kinde in einem runden Vorsprunge der Stadtmauer; sie sehen händeringend nach rechts vor das Tor und sollen wohl zu einem Vorgange außerhalb gehören. Vor dem Tore konzentriert sich nämlich eine neue Gruppe um Christus, der nicht nur auf die Knie (nach rechts hin), sondern auch auf beide Hände niedergesunken ist unter der Last eines Kreuzes (crux commissa) auf der linken Schulter. Sein Kopf sieht voller Schmerzen nach vorn, wie hilfesuchend, und schon beugt sich hinter ihm von links her ein kräftiger Mann aus dem Volke über den Kreuzesstamm und umfaßt ihn mit beiden Armen; seine breitbeinige Haltung und seine Schultern zeugen von der Anstrengung, die man beim Heben einer Last empfindet. Zwei Kriegsknechte dabei suchen den Gefallenen auf- und weiterzutreiben mit Stöcken, und zwei andere rechts streben in leichter Kniebeuge nach hinten rechts und wollen ihn an Stricken vorwärts ziehen. Zwischen den Kriegerpaaren steht noch einer mit einer Lanze und sieht unbeteiligt zu, ebenso ein Reiter mit Fez darüber, während links dicht dabei unterm Tore eine sehr betrübte Sondergruppe (in biblischer Tracht) sichtbar wird. Ein Jüngling (Johannes) steht hier zwischen zwei Frauen (die vordere sehr bekümmert, als Maria kenntlich), von einer dritten gefolgt. Sie richten ihr Augenmerk auf Jesus und führen die verhüllten Arme zum Gesicht. Ganz gesondert von der Figurenmenge kniet in der rechten Bildecke eine betende Frau in dunklem Zeitgewande mit spitzer Kopfbedeckung und herabhängendem langen Schleier (burgundische Haube, seit 1450 besonders vielgestaltig in der Form, Quincke 121): ihr Blick geht nach links über den Bildrand hinaus. Sicher ist sie die Frau des Stifters auf der linken Seite. Originell ist auch noch zwischen Christi Gewande und dem Bildrande ein Hündchen, das sich nach links über den Stadtgraben beugt und säuft, vielleicht ein vom Maler beabsichtigter Kontrast: ein Hündchen hat es besser als Christus auf dem Leidenswege. Doch jene Hauptgruppe ist noch umfangreicher als bisher beschrieben. Schon jene Knechte mit den Stricken, ebenso der Reiter und ein zweiter rechts auf einem Schimmel (in Rückansicht) leiten die Bewegung der Menge stark den Weg hinauf nach dem Mittelgrunde. Vor den Reitern, das heißt mit dem Rücken gegen sie, schreiten zwei nackte Männer (nur mit Lendenschurz) im Gespräch, die Arme auf dem Rücken gefesselt. Vor ihnen links gehen zwei vom Troß, und daneben sieht ein Reiter zurück nach vorn, eben die Verzögerung des Zuges bemerkend. Voran geht ein einzelner Krieger, die Linke am Schwerte, und schultert in der Rechten einen Stab mit einem Schwamme. Mit ihm sind wir schon in den Mittelgrund geführt, — soweit erstreckt sich die ganze Gruppe von

vorn, die die Kreuzesübernahme durch Simon von Kyrene behandelt, und wohl noch an einen benachbarten Moment hat der Maler gedacht, wenn er klagende Frauen über die Stadtmauer sehen läßt: denn ihnen gilt dabei das Wort Jesu: Weinet über euch und eure Kinder. Also eine Bewegung von der Mitte her bis rechts hinauf, und dennoch gewinnt der Betrachter hier einen dritten festen Ruhepunkt, freilich nicht an einem Haupteinschnitt, darum die enge Verknüpfung mit vorher und nachher.

Von der Spitze des Zuges läuft ein Stück Weg bis zu einem nach hinten schreitenden Manne mit einem Kinde an der Linken und Pfeil und Bogen auf der rechten Schulter. Ein Hund zerrt ihn, mit den Beinen gegen die Bewegung anstemmend, am Rockzipfel rückwärts, ein heiterer Moment in dem ernsten Stoffe. Memling will aber damit nicht nur Füllfiguren geben, sondern er braucht sie, um uns auf den richtigen Verlauf der Weiterbewegung aufmerksam zu machen. Denn rechts liegen dicht am Wege neue Szenen, nach denen der Jäger und der Schwammträger zwar sehen, aber doch nicht sich dahin wenden, vielmehr müssen wir mit ihnen die Biegung des Weges links nach dem Hintergrunde einschlagen. Da taucht dicht hinter der Stadt eine neue Gruppe auf an einer Hügellehne, wo ein Kreuz liegt (etwa parallel zu einer Diagonale von rechts unten nach links oben), an dem eben ein Kriegsknecht am linken Querarm durch Nageln, ein andrer am rechten Kreuzarm durch Festbinden (ebenso wie zwei andre unten am Stamme) einen nackten Mann befestigen, dessen Rock links neben ihm hingeworfen ist. Rechts halten angesichts dieser Kreuzanheftung Christi am weitesten auf dem Hügel die beiden Reiter von der Spitze des Zuges unten, und darunter erkennen wir zwei andere als Pilatus und seinen Begleiter wieder. Von dem Troß sind nur wenige vom Rücken zu sehen zu Füßen des Kreuzes, die andern verdecken die letzten Hausgiebel. Hinter der Szene trennt eine kleine Senkung diesen Hügel von einem höheren links dahinter mit drei Kreuzen und Menschenkörpern daran. Eines davon dominiert in der Mitte, nicht frontal gestellt, sondern jene Diagonale des liegenden Kreuzes schneidend; da die beiden Nebenkreuze (das linke im Profil, das andere rechtwinklig zum mittleren) ihm zugekehrt sind und auch die dabei Stehenden, müssen wir es als Christi Kreuz deuten. Er ist wohl eben verschieden, da er das Haupt nach links geneigt hat; der Himmel ist pechschwarz dahinter, das Lendentuch flattert in dem sich erhebenden Winde, und vier Gestalten links bilden eine sehr schmerzbewegte Gruppe. Eine davon vorn sinkt ohnmächtig zusammen (Maria) und wird von einer andern im Rücken aufgehalten, die dritte und vierte dahinter aber sieht händeringend empor. Die beiden Reiter von der

Spitze des Zuges halten noch rechts im Gespräch vor dem Kreuze, während Pilatus und sein Begleiter, von dem Mohren gefolgt, schon die Spitze des Hügels verlassen haben und sich links unter der Hauptgruppe zur Stadt wenden. (Nur nebenbei sei hingewiesen auf einen unbeteiligten Zuschauer auf dem Dache über der Dornenkrönung, der nach dem Hintergrunde blickt.) Diesem Seitenteil entspricht rechts symmetrisch ein andrer: vier Kriegsknechte sitzen im Kreise, und neben ihnen liegt ein Rock. Wenn die Darstellung nicht so klein wäre, würden wir wohl erkennen, was sie tun: sie würfeln um den Rock Christi. So haben wir in dem Kreuzestode Christi auf Golgatha wieder ein fein ausgeführtes Sonderbild im Bilde, und wir fragen uns nur, warum Memling den wichtigen Vorgang gerade hierhin so weit in den Hintergrund legte. Dafür läßt er aber in ihm die Darstellung ihren Gipfel erreichen und zwar als Endpunkt einer Diagonale von links unten von der Gefangennahme über die Geißelung nach dem Hintergrunde.

Neben Golgatha finden wir etwas zurück nach rechts einen zweiten Hügel mit denselben drei Kreuzen, also offenbar eine lokale Wiederholung, nur wird der Körper des mittleren Kreuzes von drei Männern mit einer Leiter herabgeholt, und links davon wiederholt sich die Gruppe der Leidtragenden von vorhin, nur in etwas anderer Stellung, da jetzt Maria, die Arme gegen das Kreuz streckend, völlig zusammengesunken ist und sich die andern drei ihr hauptsächlich zuwenden. Christi Kreuzabnahme gibt Memling hier, indem er naiv die Landschaft vom Gange seiner Erzählung abhängig macht, wie auch bei folgenden Szenen. Zunächst gleitet das Auge nach vorn rechts den Hügel hinab über den Weg mit einer dunkeln Gestalt nach den Hügeln zwischen dem Leidenswege und dem Bildrande. Schon fast im Mittelgrunde liegt hinten sehr nahe an der Stadt ein Höhlengrab, in dessen Öffnung eben ein weißbärtiger Mann (mit Fez) rückwärts und gebeugt hineingeht, da er mit beiden Armen die Füße eines weiß verhüllten Leichnams trägt. Von links kommt ein anderer (noch aufrecht außerhalb des Grabes) nach und hält den Oberkörper des Toten; es ist die Grablegung Christi durch Joseph von Arimathia. Weiter vorn in gleicher Höhe mit der Spitze des Leidenszuges kommt dicht am rechten Bildrande die Christusgestalt (nur Schultern und Unterleib sind verhüllt) in einer großen Felshöhle (nicht mit dem Grabe zu verwechseln) nach vorn. Der Oberkörper folgt etwas einer anstrengenden Bewegung des linken Armes, der einen bärtigen Greis (hinter ihm noch viele Köpfe) an seinem rechten Arme aus der Höhle ziehen will. Die Rechte Christi hebt den Kreuzesstab hoch, wie zum Stoß nach unten ausholend; denn hier ringelt sich zu seinen Füßen häßliches Gewürm, und von beiden Seiten fliegen drachen-

ähnliche, kleine Tiere fauchend gegen ihn. Die Höllenfahrt Christi ist damit als ein neuer selbständiger Vorgang gegeben, nach alter Gewohnheit mit der Erlösung Adams. Nur die Felsendecke trennt eine genau darüber liegende Szene. Hier geht die Christusgestalt in demselben Gewande wie vorhin mit erhobener Rechten und dem Kreuzesstabe in der Linken nach vorn, von einer mit Felsplatte verschlossenen Grabhöhle aus. Nach links und rechts liegen drei Kriegsknechte im Schlafe ausgestreckt. So wiederholt Memling auch bei dieser Auferstehung Christi unbedenklich das Grab von vorhin, nur durch einen schmalen Busch trennt er die Stätten.

Hier wird jene einsame, dunkele Gestalt unterhalb von Golgatha einzuschalten sein, als die suchende Magdalena am Ostermorgen (nur nach Ev. Joh. ist sie allein), und auf dem sanft ansteigenden Hügel mit Gebüsch in gleicher Höhe, gerade über der Auferstehung, finden wir zwei neue Figuren auf dem Rasen. Links kniet ein Weib im Profil vor dem Auferstandenen rechts, der ihr seine Rechte entgegenhält: Christus erscheint der Magdalena. Von hier führt Gebüsch und Wiese weit in den Hintergrund, aber doch sind am Bildrande noch drei Gestalten von hinten erkennbar, die sich auf einige Gebäude zuwenden — gewiß kein brauchbarer Bildgedanke und nur im Zusammenhange verständlich als der Gang des Auferstandenen mit den Jüngern nach Emmaus. Häuser und Gebüsch liegen an einem nach links sich unter Bergen erstreckenden See, auf dem ein Boot mit Besatzung herankommt zu einer einzelnen Gestalt am Ufer. Wegen der Ferne ist alles nur schattenhaft angedeutet und als die Erscheinung Christi am See Tiberias zu erraten. Hier liegt endlich die 24. resp. 25. Szene als Abschluß dieses langen Christuszyklus, denn so dürfen wir sagen, hat er doch oben links einen festen Anfangspunkt im Einzuge, eine breite Mitte im Leiden und ein Ende in den Erscheinungen und besteht hauptsächlich aus selbständigen Einzelbildern.

Was hat der Maler darstellen wollen? Entschieden den Verlauf des Leidens Christi, daher wird links die Gefangennahme, in der Mitte die bangen Stunden im Pilatuspalast oder die letzte Krisis und rechts der Leidensweg betont. Allein nicht genug damit, er will auch erläutern, wie es vorher dazu kam und was zuletzt folgte. So gipfelt alles im Hintergrunde in der Kreuzigung, doch kann sich das fromme Gemüt jener Zeit den Ausblick auf das tröstliche Ostern zum Schluß nicht versagen, aber das nur nebenbei. Von dem alten Titel „die sieben Schmerzen Mariä“ kann nicht die Rede sein, zumal Maria nur drei Mal vorkommt.

Prüfen wir nun die künstlerische Einheit des Bildes. Die Einheit der Handlung und der Zeit ist nicht gewahrt, wohl aber die Einheit des Gedankens, der breit in der Mitte dominiert, freilich selbst hier in eine Vielheit gespalten, aber doch stehen die Seiten in enger Verbindung damit und verstärken dadurch den einheitlichen Eindruck, mehr als bei dem Marienleben. Die Zeit der Handlung erstreckt sich auch nicht mehr über viele Jahre, wie bei jenem Bilde, sondern über wenige Wochen, und die drei Hauptpunkte liegen sogar innerhalb eines Tages, wobei Memling ebenso wie früher links Nachtszenen neben dem Tageslicht auf der übrigen Bildfläche anordnen muß. Noch bedeutsamer ist endlich, daß die Einheit des Ortes entschieden angestrebt wird, wenn auch wieder besondere Podien und Hallen für jede Gruppe geschaffen werden, und ziemlich unauffällig wirkt die willkürliche Wiederholung von Golgatha und des Felsengrabes. Die örtliche Einheit verbürgt diesmal Jerusalem als Hauptschauplatz, wohin der Betrachter wie von einer Anhöhe davor hineinschaut über die Mauerzinnen, und da sich die Häuser auf einem nach hinten aufsteigenden Terrain aufbauen, bleibt uns im Richthof und den Hallen nichts verborgen. Die Architektur ist nicht minder phantastisch wie die auf Seite 35 besprochene und geht aus der romanischen hervor.

An Rogiers Schulung erinnert auf diesem Bilde immer noch vieles, schon die Sicherung der Einheit des Ortes durch Vorherrschen der Architektur (vergl. die sieben Sakramente), die sich überschneidenden Diagonalen, wie z. B. der Stadtmauer links mit dem Figurenaufbau von links nach rechts, die ornamentalen Skulpturen aus dem alten Testament mit Beziehungen zu den dabeiliegenden Gruppen, die Symmetrie (erste Judasverhandlung, Pilatusverhör, Geißelung, Kreuzestod) und sogar einzelne Figuren, wie die ohnmächtige Maria, vor allem aber nach Art des Triptychons, die Anlage eines festen Kernes der Komposition in der Mitte, um den sich der Zyklus freilich nicht wie bei Rogier rundum erstreckt, sondern der sich selbst nach dem Anfang und dem Ende zu auswächst. Aber weit über Rogier hinaus geht die außerordentlich mannigfaltige Bewegung der Figuren und die zum großen Teil natürliche Verbindung der vielen Szenen mit einander und der handelnden Personen selbst; vor allem aber die Verwendung der sukzessiven Auffassung unter der Führung der simultanen.

Die Zugehörigkeit der Passion zu Memling ist nach Crowe und Cavalcaselle 294 umstritten, allein uns kann sie nach der eingehenden Besprechung kaum noch zweifelhaft sein. Wie stark erinnert nicht die Architektur an die beim Marienleben und die ganze Kompositionsweise mit besonderen Hallen und Podien und verbindenden Zwischenfiguren

als Wegweisern der Bewegung, ebenso kleine Besonderheiten wie der Pfau (vergl. das Bild in Chatsworth) oder die bunten Vöglein oder die Hunde oder der unbeteiligte Zuschauer u. v. a. m., überhaupt die hochkünstlerische Erfindungskraft gehören nur einem Meister wie Memling.

In welche Schaffenszeit des Künstlers gehört die Passion? Da es an einem urkundlichen Inhalt mangelt, hat man nur nach dem Bildeindruck geurteilt und ist deshalb zu verschiedenen Meinungen gekommen. Schnaase VIII, 245 und F. von Schubert-Soldern 87, Voll (Memling 178) setzen sie nach dem Marienleben an; Crowe 294, Bock 192 und Kaemmerer 98 vorher.

Die Bedenken gegen eine späte Datierung sind nicht schwerwiegend, vielmehr herrscht Einstimmigkeit im Lobe der Passion. Als Fortschritt darin läßt sich etwa folgendes geltend machen: 1. Das Streben nach Einheitlichkeit, der Fluß der Erzählung und das Vermeiden willkürlicher Zusammensetzung der Landschaft wie der Verknüpfung mehrerer Zyklen. 2. Die Aufgabe des Anbetungsmittelpunktes oder einer frontal thronenden Figur (wie auch im Jüngsten Gericht noch von 1473); dafür das neue Problem, die Hauptsache im Mittelgrunde wirksam zu gestalten. 3. Neue perspektivische Probleme, wie z. B., daß die Stadtmauern nicht im Profil nach der Mitte abfallen, sondern parallel zu Bilddiagonalen aus hinteren Ecken nach der Mitte vorn, von oben gesehen. Auch kommen solche Verzeichnungen wie bei dem knienden Magier nicht mehr vor. 4. Die Landschaftsstimmung findet Beachtung, ein sehr wichtiger Punkt. Im Marienleben ist gleich heitere Sonne über Flucht und Kindermord, Tod und Himmelfahrt oder über dem Gang nach Emmaus; in der Passion dagegen wird es Nacht über der Kreuzigung und Abend über Emmaus, und dazwischen schimmert hinten über dem See helles Osterlicht bei dem frühen Gang der Maria Magdalena. 5. Bei einigen Szenen (Abendmahl, Verrat, Ecce homo) zeigt sich schon eine wirkliche Erzählungskunst, die vorher und nachher andeutend zu verbinden weiß.

Dies alles spricht für eine Datierung der Passion nach dem Marienleben von 1480.

e) Der Ursulaschrein.

Einen interessanten Abschluß der Entwickelung Memlings bildet der Ursulaschrein, der schon wegen seiner Form und Gliederung zu einer anderen Kompositionsweise veranlaßte. Hier galt es einen viereckigen schmalen Kasten in Form einer gotischen Kapelle mit hohem Dach zu bemalen; beide Längsseiten werden durch je drei Rundbogen auf vier Säulen in je drei Felder geteilt, während die Schmalseiten nur je eine Fläche bieten. Bei der Komposition mußte deshalb der

Meister den gegebenen Stoff, das Leben der heil. Ursula, zyklisch anordnen, weil die acht Felder nur sukzessiv wahrgenommen werden können durch das Herumgehen des Betrachters um den Schrein. So ist hier fast ebenso wie bei der Wandmalerei architektonische Gliederung und Flächenanordnung entscheidend für die malerische Komposition. Zweimal drei gleiche Flächen laden ein zu gleichartigen Bildern, während die schmalen Stirnseiten mitten in der Erzählung und am Ende Ruhepunkte bilden können. Dementsprechend hat Memling komponiert. Die Legende selbst finden wir bei Kaemmerer 122—127; wir betrachten nur noch kurz ihre malerische Verwertung.

Wir beginnen mit dem ersten Bilde dem Inhalte nach, der Ankunft der heil. Ursula in Köln, und finden hierin einen starken Zug von links nach rechts, nicht nur in den Personen, sondern auch in der Architektur und sogar in den Segelstangen. Das Bild wirkt durchaus simultan, und nur ganz beiläufig gewahren wir rechts oben in der Ferne in einem Hause eine Nebenszene, den Traum der Heiligen von ihrem Martyrium. So begnügt sich der Meister nicht mit der Andeutung durch die Linienführung, vielmehr will er uns erzählend veranlassen, in der von ihm gewollten Richtung zum nächsten Bilde weiterzuschreiten. Auf dem zweiten Bilde kommt links im Mittelgrunde ein Schiff mit schwellendem Segel nach vorn. Ein zweites streicht eben sein Segel, und ein drittes hat schon gerefft und läßt die Heilige mit Gefolge ans Land gehen: Die Ankunft in Basel. Die Stadt liegt links, doch werden wir aus ihr auf einem Wege mit vielen Wanderern nach rechts in den bergigen Hintergrund geführt: Der Zug der Heiligen nach Rom. Wir schreiten mit ihm zum dritten Bilde und sind schon am Portal der Peterskirche. Links aus dem Hintergrunde kommen Gestalten durch ein Stadttor nach vorn, wo die Heilige mit ihrer Begleitung vor dem Papste kniet, der aus der Vorhalle der Peterskirche herausgetreten ist. Diese Szene ist zunächst simultan, ebenso wie die vorige, und der Maler schließt sie ab durch einen Gebäudepfeiler. Über das Gefolge des Papstes hin gleitet unser Blick nach rechts und findet in der offenen Halle eine neue Szene, zu der wir einen andern Standpunkt wählen müssen als zu den vorigen, gleichsam wie durch die Gliederung des Schreines bedingt. Vorn werden in einem Taufbecken die Genossen der Heiligen getauft, dahinter beichten einige, und die heil. Ursula selbst empfängt im Hintergrunde das heil. Abendmahl. Auch in diesem Ausschnitt weiß Memling durch die Perspektive simultan zu wirken. Die Erzählung hat jetzt einen Höhepunkt erreicht und einen gewissen Abschnitt. Stark nach rechts steigt die Architektur an, wie die ganze Komposition, und bildet einen Abschluß. Schreiten wir trotzdem weiter, so finden wir auf der rechtwinklig an-

gesetzten Schmalseite ein Bild von ganz anderen Maßen, das zum andächtigen Verweilen auffordert, vor der Heiligen mit den Jungfrauen unter ihrem schützenden Umhang in einer kleinen gotischen Kapelle. Da die Heilige statuarisch dasteht, können wir im beliebigen Bogen um sie herumgehen.

Um die Ecke biegen wir herum nach der anderen Längsseite und finden auf dem nächsten Bilde die Wallfahrer mit dem Papste und seiner Begleitung vorn in einem Boote zur Abfahrt bereit. Auch die vorhergehende Szene ist festgehalten, wie der Zug der Jungfrauen aus dem Stadttore herauskommt und der Papst schon im Begriff ist, in ein Boot mit noch gerefftem Segel einzusteigen. Die Verbindung mit dem letzten Bilde des Zyklus wird durch den Zug der Wanderer von links aus dem Hintergrunde nach der Stadt gegeben, und zur Fortsetzung nach rechts leitet ein Boot in voller Fahrt rechts hinten über. Nach der Abreise von Basel läßt Memling auf einem weiteren Bilde die Schiffe in Köln landen und hier von Kriegsleuten überfallen. Der Figurenaufbau sowie die Architektur weisen nochmals stark nach rechts, von wo auch der Hauptangriff erfolgt. In den Figuren, Gebäuden und im Schauplatz ist das letzte Bild die einfache Fortsetzung zum vorigen, nur bringt es eine neue Szene: Das Martyrium der heil. Ursula. Jetzt weist uns keine Andeutung mehr nach rechts; denn hier schreiten wir nochmals um eine Ecke und finden nur noch eine Schmalseite mit einem Ruhepunkt: die Stifterinnen des Kunstwerks knien betend neben der Madonna. Die Medaillons auf dem Dache bringen die gemarterten Heiligen und eine Krönung Mariä, jedes umgeben von zwei musizierenden Engeln.

So erreicht Memlings Kompositionsweise den Gipfel in der Darstellung dieses Zyklus mit sechs simultan aufgefaßten Einzelbildern, da ihn hier die architektonische Gliederung wie bei einer Wandmalerei zu einer solchen Einteilung veranlaßte. Und doch weiß er selbst bei derartiger Zerlegung des Stoffes so zu erzählen, daß wir weder den simultanen Eindruck noch den poetischen Faden verlieren. Durch die ganz anders geartete Aufgabe entfernt er sich immer mehr von Rogier und kann nun trotz der Szenenmenge die simultane Darstellung vorherrschen lassen. Natürlich ist die ganze Komposition verwandt mit der Wandmalerei und bedeutet eine Rückkehr zu deren Bedingungen, während die Aufgabe jener Zeit die Altarmalerei war.

Überblicken wir kurz das Ergebnis unserer Untersuchung. Zuerst bleibt Memling in dem Bilde von Chatsworth 1468 Rogiers Überlieferungen treu mit einem einheitlichen Bilde, dessen Aufbau feierlich, aber auch schematisch wirkt. Der Fernblick in die Landschaft findet nur nebensächliche Staffage. Sehr ähnlich ist noch das Mittelbild des Johannesaltars

in Brügge von 1479 in der Aufstellung, jedoch der Zusammenhang mit den Flügeln ist nur lose und soll hergestellt werden durch zwei Zyklen nach den Seiten hinüber poetisch in willkürlicher Anordnung, und außerdem findet sich nebensächliche Staffage. Doch sichert die Subordination der „Erinnerungsbilder" die simultane Wirkung. Am bedenklichsten wächst sich aber die von Rogier vererbte Lust zum Erzählen aus im Marienleben von 1480, wo nicht mehr wie beim Triptychon ein fester Kern einen inneren Zusammenhang gewährt, sondern der Hauptgedanke sich, statt in einem simultanen Bilde, in einem Zyklus vorn am Bildrande niederschlägt; er schweift auch an den Seiten in den Hintergrund, und zwei eingeschobene Zyklen müssen zur Motivierung und Orientierung dienen. Endlich gelingt es dem Meister in der Passion nach 1480, einen Zyklus in einem großen Gusse zu geben mit einem Hauptkern in der Mitte, und mangelt es auch an Übersichtlichkeit, so ist doch eine größere Einheitlichkeit erreicht; die Erinnerung an das Triptychon liegt dabei wieder nahe, und dadurch werden drei poetisch und malerisch verbundene Hauptpunkte gesichert. Damit nähert er sich wieder etwas dem Ausgangspunkte, dem einheitlichen Bilde, verharrt aber noch bei der sukzessiven Darstellung unter der Führung simultaner Hauptszenen. Erst auf dem Ursulaschrein gibt der Meister wieder simultane Einzelbilder, jedoch als Glieder eines Zyklus.

Auf diesem Wege entwickelte sich die Kompositionsweise Memlings, die ihrem Erzählertriebe nur durch möglichste Mannigfaltigkeit genügen konnte.

II. Kritische Besprechung der Kompositionsweise.

Die betrachteten Werke Memlings schwanken zwischen sukzessiver und simultaner Komposition, und wir fragen uns, welche Art berechtigt ist, oder wie wir beide bewerten müssen. In dieser Frage ist uns in Lessings Laokoon vorgearbeitet, der den darzustellenden Moment feststellte und das Transitorische möglichst einzuschränken versuchte. So hat man bis nach Blümners Arbeiten Ende des vorigen Jahrhunderts an Lessings Regeln (mit wenig Ausnahmen) geglaubt. Erst die neueste Zeit hat die Streitfrage über das Verbot des Transitorischen gelöst, indem sie nachwies, daß Lessing und seine Zeit von einer falschen Voraussetzung über den Blickpunkt des Kunstwerks ausgingen.

Lessing übernahm die schon lange üblichen Regeln der Perspektive und die Forderung des zu konstruierenden Bildmittelpunktes. Alle die Vertreter der französischen Kritik vor ihm stehen unter einem doppelten mathematischen Einflusse, nämlich unter dem direkten des Deskartes und unter dem indirekten der perspektivischen Überlieferung von der Renaissance her. Filippo di Ser Brunellesco, der grosse Architekt, hatte mit seiner

Forderung an die Maler den Grund gelegt, und Leon Batt. Alberti faßte die Regeln der Perspektive schon in den dreissiger Jahren des XV. Jhs. in seiner Schrift über die Malerei zusammen, die dann Piero della Francesca und Melozzo da Forli in Mittelitalien, And. Mategna und die Paduaner im Norden weiter ausgebildet haben.

Dazu kam noch die mechanische Welterklärung des Deskartes, und so verstehen wir es, wenn auch die Kunstkritik von den alten mathematischen Regeln der Bildperspektive befangen blieb und ihnen einen theoretischen Ausdruck zu geben suchte. Andrerseits aber, da man die Malerei als Nachahmerin der Poesie auffasste, lag es nahe, auch deren Gesetze auf jene zu übertragen. Unter den Franzosen wäre de Piles († 1709) obenanzustellen, der das bedeutsame Gesetz der drei Einheiten des Dramas (Ort, Zeit, Handlung) für die Malerei entwickelte. Darauf fußten auch De Marsy († 1763), Dubos († 1742) und Diderot († 1784), wenn sie nur eine Handlung oder nur einen Augenblick daraus forderten. Ebenso urteilen die englischen Zeitgenossen unter Lockes Einfluß, der das Geistige dem Materiellen unterwarf und den Hauptwert dem sinnlichen Eindruck zuschrieb. Deshalb verharren auch die englischen Kritiker in der einäugigen Perspektive, und namentlich der von Locke abhängige Shaftesbury († 1713) betont die Einheitlichkeit der Handlung. Richardson († 1745) und Yelb († 1788) fordern den einzigen Augenblick und Harris († 1750) einen unteilbaren Zeitpunkt. Dieselben Gedanken vertrat in Italien Algarotti († 1764). *)

So verstehen wir es, wenn auch Lessing an der streng konstruierten Perspektive festhielt und zu ihrer Unterstützung die Regeln für den darzustellenden Moment nur um so schärfer zu bestimmen suchte. Während er Poesie und Malerei trennen wollte, behielt er doch für die Malerei ein Gesetz der Bühnen- und Dichtkunst bei, das der drei Einheiten, und erst die Neuzeit hat durch deren Ausschaltung das eigentliche Gebiet der Malerei wieder frei gemacht. Daß die einäugige Perspektive auf falscher Voraussetzung, auf ungenügender Beobachtung unseres Sehens beruhe, betonte besonders Guido Hauck, und ein moderner Aesthetiker, A. von Eye, ist wieder für die sukzessive Darstellung eingetreten. Wie wichtig aber die neuen Untersuchungen sind, beweist schon ihre praktische Verwertung in allen Kunstschulen, die eine konstruierte Perspektive verwerfen.**)

Die physiologische Optik hat zunächst das Verhalten des Sehenden genau untersucht, und so finden wir bei den modernen Aesthetikern nicht

*) Blümners Laokoon S. 22—52.

**) Vergl. z. B. Rud. Czapek, Grundprobleme der Malerei, ein Lehrbuch für Künstler und Lernende. Leipzig 1908.

mehr eine einseitige Behandlung des Bildobjektes, sondern auch das betrachtende Subjekt wird berücksichtigt und dazu in Beziehung gesetzt. So macht z. B. Schmarsow (Komm. z. Laok. S. 92) geltend, daß der feste Augpunkt im Bilde doch nicht ohne weiteres den Standpunkt vor dem Bilde festlege: die aus dem Kunstwerk hergeleitete Konstruktion des einzigen Gesichtspunktes sei für das betrachtende Subjekt kaum so bindend. „Tatsächlich ist die Annahme ruhigen Schauens eine Fiktion: die simultane Auffassung wird unaufhörlich durch die sukzessive abgelöst und ergänzt. Es handelt sich nur um die Frage, welche von beiden die Hauptrolle spielt, die Führung übernimmt und die letzte Entscheidung gibt. Darauf drängt auch Lessings Unterscheidung zwischen einmaligem Erblicken und langem, wiederholten Betrachten hin." Lessing selbst (XVII) kennt den Vorgang des Sehens und das Werden einer deutlichen Vorstellung, wenn er in jenem Zusammenhang das Durchlaufen der einzelnen Teile, ihrer Verbindungen untereinander und zum Ganzen beachtet. Zu dieser erkenntnistheoretischen Erörterung bemerkt Schmarsow (Komm. S. 109) vom psychologischen Standpunkt, daß beim Sehen wohl eher ein Gesamteindruck des Ganzen vorausgeht. Jedenfalls habe Lessing seine Theorie zu einseitig und ausschließlich auf den einzigen Augenblick d. h. auf die Voraussetzung ruhigen Schauens gegründet. (In Abschnitt VI spricht Lessing von malerisch-simultaner Anschauung und Einheit der Auffassung, Sehgemeinschaft.) Meint doch Lessing (XVII) selbst, daß man ein Gemälde eines Gegenstandes besser fassen kann als eine dichterische Beschreibung: „Dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig: es kann sie abermals und abermals überlaufen." Dazu kommentiert Schmarsow (S. 110): „Hier wird der Vorgang viel richtiger erfaßt: es ergänzen sich sukzessives und simultanes Verfahren, abwechselnd nach Bedarf, aber auch nach zufälligem Anreiz im Organ oder im Objekt." „Der schweifende Blick verwandelt figurenreiche Komposition immer in ein Nacheinander, dessen Wirkung sich dem sukzessiven Verfahren des Dichterwerkes nähert." (S. 63.) Gerade bei solchen Aufgaben finde sich in anerkannten Meisterwerken eine Erweiterung des einzigen Momentes. Lessing verurteilt sogar Tizians Geschichte des verlorenen Sohnes, wozu Schmarsow (Komm. S. 111) bemerkt, daß sich diese Verbindung von Malerei und Erzählung bei legendarischen und historischen Stoffen besonders im 15. Jahrhundert allgemein findet. „Es ist aber ein wesentlicher Unterschied 1. zwischen Wandmalerei, an der wir schauend entlang gehen müssen, und Tafelmalerei, vor deren gerahmten Einzelbildern wir still stehen. — 2. zwischen Nebeneinanderreihung (Koordination) gleichwertiger Bestandteile und Unterordnung (Subordination) oder Hintereinanderschiebung."

Das selbsttätige, betrachtende Subjekt kommt also auch bei der Unterscheidung der verschiedenen Arten der Malerei in Frage. Bei der Wandmalerei muß der Betrachter eine Ortsbewegung vollziehen. Sie erfordert von selbst eine Szenenfolge, wenigstens bei großen Flächen, und vielfach wird die architektonische Gliederung den transitorischen Verlauf fördern. Hier kann der Betrachter vom Maler veranlaßt werden, zu jeder neuen Szene einen neuen Standpunkt zu wählen. Bei der Tafelmalerei dagegen empfindet man die überblickte Fläche als Einheit und beanstandet eher ihre Zersplitterung durch eine Szenenfolge. Zwar kann auch hier der Maler mit einer Ortsbewegung des Betrachters rechnen oder mit der Möglichkeit der Verschiebung des Bildes, jedoch weist er uns einen gewissen Standpunkt an, und er wird dabei eine einheitliche Bildwirkung schwer gefährden, wenn er nach Art der Wandmalerei die Szenen koordiniert. Dann wählt er besser die Unterordnung oder Hintereinanderschiebung, da er ja mit der Tatsache des wandernden Blickes rechnen darf. Selbst Lessing spricht von dem „weiseren Maler", der dabei durch das Mittel der Perspektive die einheitliche Wirkung zu wahren weiß. Falls aber nicht eine strenge Linearperspektive einen bestimmten Standpunkt für den Betrachter erfordert, dann wird mit dem Standpunkt auch leichter der Schauplatz des Bildes wechseln dürfen, ohne daß ein Widerspruch zum subjektiven Gefühl entsteht (Schmarsow, zur Frage n. d. M. S. 99). Dazu wäre noch die Miniaturmalerei anzuführen, die einen festen Standpunkt des Betrachters voraussetzt und auf beweglichen Blättern an ihm vorübergeht. Obgleich wir sie aus der Nähe betrachten müssen, sind doch ihre kleinen Szenen für große Ferne gemeint. Noch anders steht es mit der Graphik und Illustration im Texte. Als flüchtige Bilder entsprechen ihr am besten skizzenhafte Figuren ohne räumliche Zutat, die auftauchen und wieder zurücktreten im Verlaufe des Lesens. So finden wir durch die Beachtung des schauenden Subjektes erst die Begründung für die Unterscheidung der verschiedenen Kunstarten und erkennen, wie einige notwendig sukzessiv darstellen müssen.

Zu Memlings Zeit waren Buch- und Glasmalerei in hoher Blüte, weniger die Wandmalerei wegen der herrschenden Gotik, die ihr keinen Spielraum ließ, und jene sollte nun für diese Ersatz bieten (Springer II 375). Also handelte es sich um Künste, die ihrem Wesen nach sukzessiv verfahren mußten. Vorherrschend dürfte wohl für den frommen Meister der Einfluß der Glasmalerei gewesen sein, während ihm andrerseits die Miniatur nicht minder geläufig war. Seit Ludwig IX. war in diesen Gegenden die französische Miniaturmalerei tonangebend, die durch systematische Verwendung der Deckfarbenmalerei bisher

unbekannte, den Glasgemälden ähnliche Farbenwirkungen erzielen lernte. Daß Memling selbst mit den Miniatoren in Verbindung stand, beweist sein Verkehr mit der Schule Vrelants in Brügge, die durch die Bestellungen Philipps des Guten (1419—67) viel Anregungen erhielt (Bucher I. 226ff. Schesdag, Wiener Jahrbuch XX. 195ff.). Hinterließ er doch als Besitzer der reichsten Bibliothek in Europa allein der Stadt Brügge 935 Bände! Schesdag (S. 214) betont nicht nur die urkundlichen Beweise für den Verkehr Memlings mit der Buchmachergilde in Brügge, sondern zeigt auch in seinen Werken ihren Einfluß und weist auf die Miniaturwerke hin, an denen der Meister mitgearbeitet haben kann. In der Tat haben uns ja seine Bilder auch schon in ihrer zierlichen Ausführung an die Miniatur erinnert, die zu Memlings Zeit in eben so hoher Blüte stand wie die Glasmalerei. Deren Werke leuchteten dem frommen Manne gleichfalls täglich entgegen, da gerade der Süden und Westen Deutschlands die meisten und besten Erzeugnisse besitzt. Die beiden durchaus sukzessiv verfahrenden Künste mußten ihm den Szenenwechsel in der Komposition ganz geläufig machen und ihn zu einer sorgfältigen Gliederung der Fläche erziehen. Waren es bei der Miniatur die Textkolumnen und die Blattfläche, die den Künstler beschränkten, so beim Glasfenster Pfosten, Maßwerk und Armatur. Dazu kam noch, daß die Malerei des 15. Jahrhunderts ihre Aufgabe in der Altarmalerei erblickte, die ebenfalls mit gegebenen Teilen rechnen mußte, mit dem Triptychon oder mit dem mehrteiligen Flügelaltar. Seit wann und weshalb man ihn eigentlich benützte, läßt sich kaum noch feststellen. Einerseits vermutet man den Ursprung des Triptychons aus dem Altarschrein, dessen Flügeltüren die Besichtigung der Reliquien gestatteten, andererseits hält man es für eine Erweiterung des antiken Diptychons, das erst nur außen geschmückt war. Dazu beruft man sich auf Vorschriften, die nur an Feiertagen die volle Pracht des Altars zu zeigen verlangten, während er sonst verschlossen gehalten werden mußte (Otte 1883. I. 145 f. Müller-Mothes, Archaeol. Wörterbuch 1877: Flügelaltar). Jedenfalls ist das Triptychon schon seit dem 12. Jahrhundert die übliche Form des Altarbildes, das über dem Retabulum auf der Mensa aufsitzt, und wir begnügen uns mit der Tatsache, daß dem Tafelmaler Memling sein Material gleichfalls eine Szenenreihe aufdrängte wie Glasmalerei und Miniatur ihren Künstlern. Auch in ihnen brauchen wir erst vom 12.–15. Jahrhundert ihren Entwickelungsgang zu berücksichtigen beim Studium ihrer Kompositionsweise, da sie in dieser Zeit erst erwachsen und zur Blüte gelangen.

Schon in frühromanischer Zeit, als die Fenster noch klein waren, entsteht die Glasmalerei zunächst als eine mosaikartige Kunst, bis die

Entwickelung der Architektur zur Gotik und damit zur Umgestaltung des Fensters auch zu einer höheren Glastechnik führt. Das Pfeilersystem erübrigt die breiten Wandflächen, und die Wandmalerei muß der Glasmalerei weichen. Darum kann man deren Werdegang ebenso gliedern wie den der Architektur und der Malerei überhaupt. Romanische Werke stammen, wenn man von Frankreich ausgeht, aus den Jahren 1100—1250, gotische von 1250—1350, vollendet gotische und von der Renaissance beeinflußte von 1350—1500.

Aus dem in Reproduktionen erreichbaren Material können für jeden Zeitraum nur einige Beispiele herangezogen werden. Beginnen wir mit den Standfigurenfenstern im Augsburger Dom um 1100. Der romanischen Form des Fensters entsprechend, füllen diese Gestalten ihren Standort wie eine Nische, da ist noch kein Platz für erzählende Kunst. Die Fenster sind klein, rundbogig, schmal und länglich: sie brauchen noch keine Pfosten und nur ein Windeisen quer als Stütze des Glases. (Kolb I. 1.) Oder man benützte eine kleine viereckige Fläche zur Komposition einer thronenden Figur, wie in Saint Rémy de Reims König Chilpéric (Ottin pl. 1) und in der Trinitatiskirche zu Vendome die Madonna in der Mandorla, die von Engeln getragen wird. (Glasmalereimappe No. 4315). Ähnlich ist auch noch die Kreuzigung im Museum der dekorativen Künste in Paris (Gonse 382), nur ist der Medaillonhintergrund, vergleichbar einem großen Glorienschein hinter dem Kruzifix, ein neuer Gedanke, den man künftig als passendste Umrahmung der biblischen und der Heiligen-Szenen wählt. Den Übergang dazu bildet schon die Legende des St. Gamaliel in Châlons-sur-Marne, die in einem Medaillon auf einer quadratischen Platte erzählt wird (Magne VIII). Sind wir so vertraut mit den Elementen der sukzessiven Komposition, der länglichen Standfigur, der breiten Einzelszene und dem Medaillonmotiv, so muß uns nun ihre Verwendung im großen Fenster interessieren. Dafür ist das Superiusfenster in St. Denis aus dem 12. Jahrhundert heranzuziehen (Labarte II. S. 319 pl. VII.). Durch seine Armatur ist es zweiteilig und hat fünf Querabschnitte. Daraus ergibt sich also für die Komposition eine bestimmte Flächenzahl, die der Künstler mit Medaillons schmückte. Sie erscheinen wie der Kern der Einzelfläche, die mit den übrigen durchaus dekorativ und harmonisch verbunden ist durch den ornamentalen Teppichgrund, der für die Glasmalerei als Nachfolgerin der Wandmalerei allein in Betracht kam (v. Weißenbach 10). Die Szenen der Legende sind von unten nach oben stets von links nach rechts abzulesen, in drei Medaillonpaaren: die noch übrig bleibenden Medaillons füllte der Künstler mit Ornament. Die Armatur stört die Komposition nirgends, vielmehr hat sie sich wohl bei den obersten drei

Medaillons nach dem malerischen Entwurf richten müssen. Dieselbe Tatsache finden wir in dem Eustachiusfenster in der Kathedrale zu Sens (Gonse 138), das durch drei Längsteile als ein Triptychon mit 11 Querabschnitten erscheint. Den Grund bilden ornamentale Medaillons mit quadratischen Szenenzentren, von denen je vier längliche Szenen in Mandorlaform ausstrahlen, eingerahmt von dazu gebogenen Eisen. Abzulesen sind sie auch wieder von unten nach oben. Ebenso frei verwendet der Künstler der Kreuzigung in der Kathedrale in Poitiers von 1204—14 (Gonse 38) die Eisen, indem er einige horizontale ausläßt und in der Mitte einige vertikale zu Gunsten der Kreuzkomposition einander nähert. Das ganze Fenster besteht aus fünf Längsteilen mit mehreren Querabschnitten. Den Sockel bildet eine vierpaßähnliche Komposition mit der Kreuzigung Petri und Nebenszenen, worüber sich als Hauptteil der Kruzifixus mit vier Personen erhebt. Als Abschluß darüber thront Christus in der Mandorla, von Engeln und Heiligen umgeben. In den letzten Beispielen finden wir also den weiteren Fortschritt der Verbindung von Medaillon, quadratischer Szene und Standfigur, sowie die Teilung der Fläche nach Art des Triptychon und Pentaptychon. (Weniger systematisch komponiert sind die Fenster der Elisabethkirche in Marburg, vergl. Haseloff.)

Ein gutes Beispiel geistreicher Komposition ist vom Anfang des 13. Jahrhunderts in der Rosette der Kathedrale zu Lausanne zu finden. (Mitteilg. der antiqu. Ges. Zürich XX. 2.) Allerdings handelt es sich hier nicht um die Gliederung einer Glasfläche, sondern um die Ausfüllung architektonischen Maßwerks, doch muß uns gerade diese Aufgabe interessieren, da sie im Grundgedanken mit Rogiers Kathedralbild verwandt ist. Der Künstler benützt Mittelpunkt und Gliederung der Architektur zur Darstellung einer Szenenmenge, die er durch einen geistigen Ausgangspunkt sammelt und durch innere Beziehungen verknüpft. Christus, der Ausgangs- und Endpunkt der Zeit und des Weltalls, wird von seinen vier Evangelisten umgeben, an die sich die vier Jahreszeiten anschließen. Sie bilden wieder die vier Zentren der Monate, die von einem weiteren konzentrischen Kreise umgeben werden: Die Elemente mit den Gestirnen. Endlich im äußersten Kreise liegen die vier Weltströme mit ihren Anwohnern und die Winde. — Das ganze erscheint aber als ein Medaillon.

Aus der gleichen Zeit bietet uns Deutschland noch ein Werk mit vielen Szenen, die drei Fenster in Bücken a. d. Weser (Mithoff, S. 314. Bl. 86—88). Wie in der französischen Kunst finden wir hier die Armatur bestimmend für die Komposition. Drei Längsteile erinnern an das Triptychon, und Quereisen führen zur Bildung einer bestimmten Flächenzahl, deren Szenen der Künstler nicht von Eisen durchschnitten

wissen wollte. Wie bei der Legende von Superius muß man auch im Christusfenster von links nach rechts die Querfelder von unten nach oben ablesen, nur fordert die Dreiteilung der Mitte zu einer künstlerischen und inhaltlichen Hervorhebung heraus: in ihr liegen die Hauptszenen, und die vierte Szene in diesem vertikalen Teile ist wie bei Rogier zugleich der Mittelpunkt der ganzen Komposition, die Kreuzigung. Die sieben Hauptbilder werden auch durch Medaillonrahmen betont und auf zwei verbindenden senkrechten Leisten gleichsam aufgereiht, während die Seitenszenen viereckig sind. Sie allein haben stets Doppelgedanken, eine Christusszene und deren Beziehung zur Messe, doch sind alle so komponiert, daß jede Seitenszene links oder rechts auf die Mitte hinweist und sich auch inhaltlich vorher oder nachher gut anschließt. In den Seitenbildern spielt die Architektur eine besondere Rolle und muß oft wie bei Memling hallenähnlich die doppelte Handlung gliedern.

Das zweite Fenster vom heil. Nikolaus ist auch dreiteilig, hat aber eine breite Mitte und nur darin die Erzählung in zusammenhängenden Vierpaßmedaillons, wird also nur von unten nach oben abgelesen. Doch sind auch hier die Seitenteile gedankenmäßig damit verbunden durch die Parallele der fünf klugen Jungfrauen links und der fünf törichten rechts: nur mit dem Öl des Glaubens kann man ins Himmelreich kommen wie der Heilige. Fast gleich ist das dritte Fenster komponiert mit der Legende vom heil. Maternian, nur werden hier in den Seitenteilen in Zwischenmedaillons paarweise zu dem entsprechenden Hauptbild Vertreter des Alten Testaments in Verbindung gebracht. Auf beiden Fenstern aber sind die Szenen fast frei von Architektur.

War uns in dieser Periode vor allem die Szenenreihung wichtig, so können wir doch noch als Übergang zur nächsten 1250—1350 die Behandlung der Standfigur in der viereckigen Fläche ohne ornamentalen oder architektonischen Rahmen und Baldachin erwähnen. (St. Quentin, Labarte II. 326 pl. LV.) War dabei der Hintergrund nur durch Bleifassung geschickt gegliedert und geschmückt wie Teppichgrund oder gemusterte Wandfläche, so suchte man andererseits die Figur durch Ornament und zusammengesetzte Kreisbogen hervorzuheben. (Kolb I. 44. Katalog der i. germ. Mus. bef. Glasgem. MM 15—20.) Oder man ließ die Standfigur frei aus dem Hintergrunde wie aus einer Halle mit Baldachin heraustreten (Kolb I. 38: Straßburg. Magne pl. XVIII. Gailhabaud II pl. LVII: Köln). Bei der Komposition berücksichtigte man die Armatur nur noch insofern, als man jedem vertikalen Teil eine Standfigur gab und sie innerhalb desselben durch einen Sockel nach unten, durch Pfeiler an den Seiten und durch einen Baldachin mit allmählich höher werdendem gotischen Aufsatz nach oben abgrenzte.

Quereisen mußten jetzt stets das Bild schneiden, doch legte man sie zunächst noch möglichst günstig in Gürtelhöhe zwischen Kopf und Baldachin. Hatte man also bisher in einem Fenster eine ganze Erzählung untergebracht mit einer Fülle kleiner Gestalten, so konnte man jetzt nur noch wenige Figuren anbringen. Nötigte man erst den Betrachter, seinen Blick von links nach rechts und von unten nach oben schweifen zu lassen, so führte man ihn jetzt nicht mehr nur in dem einen Fenster von links nach rechts, sondern veranlaßte ihn sogar, zum nächsten Fenster weiterzuschreiten und wohl gar durch die ganze Kirche hindurch wie bei der Wandmalerei die Aufzählung oder den Gedankenfaden zu verfolgen, wie z. B. in Straßburg bei den 74 Vorfahren Christi und den 26 Gestalten und Ereignissen aus der Schrift (Wackernagel 38). Wie dabei oft zwei benachbarte Standfiguren zu einander in Beziehung gebracht werden, sehen wir in Chartres (Glasmalereimappe No. 4319), wo ein Kreuzritter von Dionysius das Reichspanier erhält. Jede Figur hat da ihre eigene Halle, aus der sie heraustritt, in einem besonderen Längsteil, und nur Stellung und Haltung weisen auf eine gemeinsame Handlung hin. (Königsfelden: Jugendgeschichte Christi. Mitteilgn. d. antiqu. Ges. Zür. XXVI. 4, S. 195. Apostelfenster S. 196.)

Waren die Fenster sehr hoch und schmal, so hatte man verschiedene Möglichkeiten der Komposition: je nach der Höhe, in der man die Figuren anbrachte, konnte man den Raum darüber oder darunter mit Ornamenten ausfüllen, indem jede Fläche in der üblichen Weise einen Medaillon- oder Vierpaßmittelpunkt bekam. Und darin erzählte man vielfach ebenso wie früher biblische Geschichten und Legenden und gab Aufzählungen bedeutender Männer (Köln, Boisserée: Ansichten, Risse usw. Bl. 6. Blumenstein, Köniz, Kappel, Oberkirch b. Frauenfeld in den Mitteilungen d. antiqu. Ges. Zür. XXVI 4, S. 180, 182, 184, 186). Einen weiteren Schritt wagt man mit der Vereinigung von drei Standfiguren (in der Mitte z. T. auch mehrere), die mit der mittelsten in Verbindung stehen, durch ein großes Medaillon, ohne die beiden vertikalen Pfosten zu achten. Als Übergang aber zwischen den großen Medaillons mit den neutestamentlichen Erzählungen dienen je zwei kleine Medaillons mit alttestamentlichen Personen oder ungerahmte allegorische Figuren. (Königsfelden, Passionsfenster ob. Bd. XXVI. S. 193, 87. Annafenster S. 199. Johannes d. T.- und Katharinenfenster S. 194 und Franziskusfenster S. 202; letztere in Vierpaßmedaillons). Gerade in Königsfelden herrscht die Einteilung nach Art eines Triptychons und die Annäherung der Komposition an die des Tafelbildes, unter zunehmender Nichtachtung der Windeisen.

Die letzte Periode von 1350—1500 sollte darin den Gipfel erreichen da jetzt die Glasmalerei mit der Tafelmalerei wetteiferte, gerade deshalb aber die ihr gezogenen Grenzen mißachtete und mit der Vernachlässigung des rein ornamentalen Stils auf Abwege geriet. So ist schon die Verkündigung in Eymoutiers (Magne XXII) trotz der Trennung der Gestalten als Ganzes gedacht, wesentlich bildmäßiger aber die Geißelung Christi in einer spitzbogigen Halle wie bei Memling von 1470—80 (Katalog d. i. germ. Mus. bef. Glasg. MM. 95) oder die vielen Passionsszenen auf viereckigen Platten in der Blutenburgkapelle bei Basing von 1494 (Glasmalereimappe Nr. 645 b). Ganz besonders ist aber der Stammbaum Jesse anzuführen im Volkamerfenster der Lorenzkirche in Nürnberg (Falke 118) von 1493. Wegen seiner Größe teilen es Pfosten in 6 Teile, heben aber drei Hauptteile hervor mit einer breiten Mitte. Über einer Reihe von Sockelbildern mit knienden und stehenden Figuren liegt in der Mitte der Reihe darüber breit hingestreckt der Stammvater Jesse, von dem Mittelpfosten durchschnitten. Aus seiner Brust wächst der Stammbaum, dessen Geäst breit in der Mitte vertikal aufsteigt und sich oben noch nach links und rechts verbreitet. Im Geäst selbst stellen vier mal drei Halbfiguren die Vorfahren Christi dar, die Krone selbst bildet die Madonna, zu der sich aus dem Nachbarfeld die heil. Katharina wendet, um sich dem Jesuskinde zu verloben. Also handelt es sich um ein simultan gedachtes Ganzes, das sich durch viele Felder hinzieht, und doch kann auch darin die sukzessive Aufzählung nicht vermieden werden, nur tritt sie bescheiden zurück. Daß der Künstler durchaus noch an sukzessive Komposition gewöhnt ist, sieht man aus den Nebenszenen links und rechts vom Stamme des Baumes. Einerseits handelt es sich um den Auszug des heil. Georg und in einer besonderen Szene um seinen Drachenkampf, andererseits um den Märtyrertod des heil. Sebastian, simultan gedacht, doch auf zwei Feldern dargestellt, obwohl einer der beiden Hauptpfeiler sie trennt! Die Szenen werden mit gotischer Architektur überdeckt, ebenso wie die Sockelfiguren und der ganze Stammbaum überhaupt, so daß oben mehr als ein Drittel der ganzen Fensterfläche der Architektur gehört. Auch die Heiligenszenen werden nur (neben der Baumkrone noch je zwei Heiligenpaare) zur Raumfüllung benützt und haben höchstens symbolische Beziehung zu Christus, der Frucht des Baumes, so daß wir von einer gewissen Gedankenverarmung sprechen können im Gegensatz zu dem klaren Aufbau früherer Zeiten.

Die ganze Entwickelung belehrt uns aber, daß die Glasmalerei als eine sukzessive Kunst am besten arbeitete, solange sie sukzessiv komponierte. Sie tat es vorwiegend bis in die zweite Periode, doch

liegen da schon die Keime zum Verfall, weil sie die Einzelteile zum simultanen Ganzen verbinden wollte. Dies Bestreben siegt in der dritten Periode, und die eigentliche sukzessive Darstellung ordnet sich ihm unter, wodurch die Kunst mit Material und Technik in Konflikt kommt und verfällt.

Die Miniaturmalerei ist nun nicht nur wegen der Verwandtschaft mit der Glasmalerei in der sukzessiven Komposition und wegen der parallelen Entwickelung von 1100—1250—1350—1500 heranzuziehen, sondern auch wegen der offenbar vorhandenen Wechselwirkung zwischen beiden Künsten. Erwähnt doch Wackernagel 77, daß die Fenster zu Wimpfen und Hirschau, an denen sogar Lessing, der Gegner sukzessiver Bilder, Gefallen fand (Sepp 63), der Biblia pauperum nachgemacht seien, und Lutz und Perdrizet fügen ihrer Ausgabe des Speculum humanae salvationis Glasfenster aus dem Elsaß bei, die einen Einfluß jener Miniaturen verraten. Umgekehrt ahmten aber wieder die Miniatoren die Farbenpracht der Fenster nach, besonders in der Pariser Schule (Graf Vitzthum 14: Anm. 1), und wir finden es ganz natürlich, daß die Griffelkunst in der Linie und die Glasmalerei als die eigentliche Farbenkunst in der Farbe das Beste leistet (zu deren Studium führt sie ja die Aufgabe, den Lichtstrahl durch ihr Material bunt abzutönen: sie hat es nicht mit dem auffallenden, sondern mit dem durchgehenden Lichtstrahl zu tun, v. Weissenbach 7). Beide Künste tauschten daher die gemachten Erfahrungen aus und gelangten so, noch dazu vom derzeitigen Stil beherrscht, zu einer parallelen Entwickelung.

Anders als bei der erst um 1100 entstehenden Glasmalerei ist in der Miniatur kurz auf den in früheren Perioden ererbten Besitz hinzuweisen und auf gewisse Gewohnheiten der Komposition, die man beibehält. So finden wir schon im Chronographen von 354 Figuren, die aus architektonischer Umrahmung heraustreten, und überhaupt die Gewohnheit, Blatt für Blatt das Bildliche vorherrschen zu lassen. In der Wiener Genesis (5.—7. Jahrh.) sind die Bilder gleichsam der Sockel für die beiden Textkolonnen. Auch der Maler erzählt hier schon auf einem Blatte von links nach rechts und läßt uns zwei Szenenreihen wie zwei Zeilen ablesen, die er zuweilen noch lokal (z. B. durch einen herumbiegenden Weg) verbindet. Wesentlich zwangloser liegen diese Szenenreihen im Utrechter Psalter (10. Jahrh.), mit Text darüber und darunter. Auch die Reihung von Medaillons um eine thronende Gestalt in der Mitte findet sich schon im 6. Jahrhundert in der griechischen Kunst, sowie Standfiguren in einer Säulenhalle (auch in der sächsischen Kunst des 9.—11. Jahrhdts. die Gestalt im Innenraum, Meisterwerke u. s. w. T. 101, 105). Die zeilenförmige Szenenreihung von links oben nach rechts unten

(Davids Leben) und die Untereinanderstellung zweier Szenen (9.—10. Jahrhdt. Labarte II. S. 165. pl. XLV. 174. pl. XLVI. 178. pl. XLVII. 181. pl. XLIX. 215. pl. LI.) Damit sind vier grundlegende Möglichkeiten der Komposition gegeben: Das simultane Einzelblatt, die zentrale Anordnung, die horizontale Szenenreihung und die vertikale, entsprechend den beiden Dimensionen eines Blattes, Breite und Länge.

Greifen wir aus dem ererbten Kompositionsbesitz zunächst das Motiv der Standfigur unter Architektur heraus, so finden wir in der ersten Periode von 1100 — 1250 mehrfach Beispiele dafür (Miniaturkatalog des german. Nationalmus. 23; mehrere Figuren Meisterwerke T. 111). Einen Fortschritt bedeutet die Verknüpfung einiger Figuren ohne Architektur zu einer simultanen Szene, die ohne Perspektive groß und ornamental am Bildrand gegeben wird (v. d. Hagen T. I: Heinrich von Stretlingen). Handelt es sich dabei um simultane Vollbilder, die man im sukzessiven Verlauf des Durchblätterns an sich vorüberziehen läßt, so geben andere Handschriften der Zeit jene einfachen Szenen auch schon kleiner, mitten im Textverlauf. Da der Raum nicht immer ein längliches, vertikales Bild mit der hineinpassenden Standfigur gestattet, ist man gezwungen gewesen, oft nur die Hälfte der länglichen Fläche zu benützen, in der nun die horizontale Linie dominiert. So kommt man in der Komposition von der stehenden zur sitzenden Figur (Weingartner Liederhandschrift) und zu Szenen mit Handlungen zwischen einem Thronenden und Herantretenden (Lecoy de la Marche 208: Philipp I. und die Bischöfe). Damit ist das simultane Bild erreicht, und wir müssen uns nun der gleichzeitigen Ausreifung der sukzessiven Darstellung auf einer Fläche zuwenden, die nicht ohne vermittelnde Beispiele auftritt. So werden zuerst zwei Vollbilder durch Gesten mit einander verknüpft (Meisterwerke T. 112: Anbetung der Magier.) Auch dadurch veranlaßt der Miniator ein Schweifen des Blickes, daß er zwei Standfiguren in zwei besonderen Hallen, wenn auch nur durch eine Säule getrennt, nebeneinandergestellt (Miniaturkatalog usw. 23), oder daß er die trennende Säule wegläßt und die Szene bis unter den zweiten Baldachin ausdehnt (Lecoy de la Marche 203: Abrahamsschlacht), vielmehr aber noch dadurch, daß die beiden benachbarten Hallen zwei selbständige Szenen haben (L. d. l. M. 205: Josephsgeschichte). Simultan soll auch noch der heil. Pankratius gelten als Standfigur vor seinem Kloster, doch gibt der Maler hinter ihm, also dem Vordergrund subordiniert, einige Reihen von Halbfiguren, die nicht nur wie die letztgenannten Beispiele horizontal abzulesen sind, sondern auch nach unten, also vertikal (Meisterwerke T. 109).

Nur im Einzelbild simultan, aber durchaus vertikal sukzessiv ist der Hortus deliciarum komponiert, ganz selten unter Architektur, unter

Benützung der alten Stellung zweier Szenen untereinander, rein horizontal sukzessiv ein Titelbild zu Augustins De civitate Dei (Meisterwerke 113 f.), nur insofern vertikal zugleich, als man die Szenenreihen wie Zeilen von oben nach unten ablesen muß. Jede Szene ist in einen Innenraum verlegt, so daß wir ein Gebäude im Durchschnitt zu sehen meinen mit Stockwerken und Gemächern. Eine gewisse Ähnlichkeit damit haben die Kalenderbilder im Psalterium der heil. Elisabeth, von denen jeder Monat in eine dreibogige Halle verlegt ist. Oben in den Bogen liegen stets Initiale, Monatsallegorie und Sternbild, also horizontal zu lesen, darunter im Hauptraum vertikal links der Kalender und rechts zwei Medaillons mit Festbildern (von Blatt zu Blatt abwechselnd im Kreis oder Vierpaß). Die übrigen Bilder haben nur zwei Szenen untereinander, vertikale Reihung, mit Halbmedaillons alttestamentlicher Gestalten an den Seiten.

Demnach drängt die Entwickelung der ersten Periode vom rein simultanen Vollbild zum rein sukzessiven Verlauf nach beiden Dimensionen auf dem einen Blatte.

In der zweiten Periode von 1250—1350 kommt die einzelne Standfigur bereits ohne Architektur vor (Meisterwerke T. 110), vor allem aber handelt es sich um die Ausbildung mehrerer Standfiguren vorn am Bildrande zum simultanen Bilde mit nur stilisierter Landschaft (v. d. Hagen T. IV: Heinrich von Warte, T. III: Rost Kirchherr von Sarnen und die Bilder der Manessesammlung bei v. d. Hagen. Beim Turnier werden oben sogar schon zuschauende Damen eingeführt). Während diese Bilder nur mit schlichten Linien und geringer Verzierung gerahmt sind, haben andere auch noch den architektonischen Abschluß des einteiligen oder vielgliedrigen Baldachins (Graf Vitzthum T. XXXI: das Mahl in der Gralsburg. Lecoy de la Marche 185: Charles V.), überall zeigt sich aber im simultanen Einzelbild ein Streben nach völliger Bildwirkung, selbst in dem im Text eingestreuten Bildchen im Medaillonrahmen. (Graf Vitzthum T. II. u. a. m.). Gerade deren häufiger werdende Verwendung ist eine gewisse unbewußte Reaktion gegen jenes Streben nach dem vollendeten Vollbild: der Künstler kann mitten im Text seine malerischen Gedanken nicht bis zum nächsten Vollbild zurückdrängen, sondern muß ihnen schon eher nachgeben, mit der wachsenden Kunstfertigkeit immer freier und zwangloser, sogar ohne den beengenden Rahmen (Meisterwerke T. 117).

Neben der Entwickelung des simultanen Vollbildes schreitet aber auch die des sukzessiven fort, das dem Erzählerdrange des Künstlers den größten Spielraum ließ. Drängten sich doch nicht nur viele Szenen auf einen Raum zusammen, sondern der meist neutestamentliche Stoff

forderte zu typologischen Nebenszenen auf, die dem Mittelalter völlig geläufig waren. Auch darin zeigt sich der stark mystische Zug der Zeit mit seinem Hang zur frommen contemplatio. Besonders groß darin ist das Specrlum humanae salvationis, das auf zwei Blättern von links nach rechts stets in der oberen Hälfte vier Bilder (wie zwei Diptychen) und in der unteren vier Textkolonnen gibt. Von jeder solcher Bilderreihe ist außer pl. 89—96 (hier zwei selbständige sukzessive Reihen) das erste Bild stets aus dem Neuen Testament — bedeutet also bei jedem Weiterblättern einen Fortschritt der Erzählung —, während die drei übrigen parallele Gedanken aus dem Alten illustrieren. Handelt es sich im Speculum um horizontale Reihung simultaner, z. T. schon in sich sukzessiver Bilder, so in der Biblia pauperum um zentrale Reihung auf dem einen Blatte, das wie mit einem Vollbilde geschmückt erscheint, nur von wenig Text begleitet. Die Mitte bildet die Dominante und ermöglicht eine Zusammenfassung von sukzessiv und simultan. Wie ein offenes Triptychon hat jedes Bild eine breite Mitte und zwei schmale Flügel, ein neutestamentliches Hauptbild mit zwei Parallelen auf den Flügeln und vier Halbfiguren an den Flügelecken aus dem Alten Testament, alle Nebenteile sind aber der Mitte untergeordnet. Bei derartiger Subordination wird schon eine bessere Gesamtwirkung erreicht als bei der früheren zeilenförmigen Komposition, die auch noch in der Pariser Bilderbibel nachwirkt (Graf Vitzthum T. I., T. VII: Brevier Philipps des Schönen. Meisterwerke T. 124: Josephsgeschichte). Auch das Psalterium Ludwigs des Heiligen hat zentrale Anordnung am Anfang und am Ende, indem Christus in der Mandorla von Medaillons umgeben wird. In den übrigen Bildern herrscht aber darin nicht wie in den typologischen Schriften die horizontale, sondern die vertikale Reihung vor, da es sich nur um einfachen Fortschritt der Erzählung handelt. Ebenso reihen auch die vielen Initialen der Zeit besonders beim J vertikal Szenen auf (Miniaturkatalog T. VII, sogar mit typologischen Zwischenmedaillons, T. IX. Graf Vitzthum T. XXII). Hatte man sich erst nur an die ornamentale Verzierung des Buchstabens gewagt und dann an eine Szene darin (vergl. die Miniatursammlung des Verlags K. W. Hiersemann), so füllt man ihn nun mit ganzen Erzählungen.

Diese zweite Periode ist offenbar bestrebt, den Gewinn der ersten auszunützen und zu vervollkommnen und nicht nur die Gesamtwirkung des simultanen Einzelbildes zu erhöhen, sondern auch das sukzessive als organisches Ganze erscheinen zu lassen, sei es durch zentrale Reihung oder durch die lineare Begrenzung des Buchstabens.

In der dritten Periode von 1350—1500 verwendet man das simultane Bild weiter als Bestandteil des sukzessiven Verlaufes, nur drängt

man z. B. im Tacuinum sanitatis in medicina (Wiener Jahrbuch 16, abgekürzt W. Jb. 16) die Bildchen in größerer Zahl auf einer Fläche zusammen. Einen wichtigen Fortschritt bedeutet jetzt nicht nur die Behandlung der Natur, sondern vor allem die Ausführung des Bildes mit dem Pinsel, während man bisher hauptsächlich zeichnete und austuschte. Auch für den Roman König Rénés des Guten (W. Jb. 11) war die Kompositionsweise maßgebend, wenn auch das Bildformat nicht so streng gleich bleibt, wesentlich freier wird es in der Chronik von Jerusalem (zu Memlings Zeit in Brügge gearbeitet, W. Jb. 20) gestaltet, da die Bilder z. T. als Kopf über oder mitten in einer der beiden Textkolonnen stehen, z. T. sich über beide hin ausdehnen. Gerade im Breitformat bei größeren Szenen finden wir aber auch darin ein Streben nach Zentralisation, das dieser Periode eigentümlich ist. Oft ist ein besonderer architektonischer Mittelpunkt aufgebaut, um den sich die Gestalten gruppieren; beachtenswert ist dabei das Streben, volle einheitliche Bildwirkung zu erreichen. Einerseits benützt man immer noch die Architektur, um den Hauptpunkt im Bilde zu betonen, andere Künstler dagegen haben einen ganz neuen Einfall gehabt, der nun vorherrscht, das Bild mit breitem ornamentalen Rahmen. Bisher hatte man schon den Rand längs der Textkolonnen mit langen Initialen oder Randleisten verziert, schließlich führte man das Ornament rings um den Text herum und konnte sonach eine Reihe Szenen sukzessiv anbringen, vertikal wie horizontal (König Wenzels Schriften W. Jb. 14, Borsobibel W. Jb. 11.). So entwickelte sich auch das Textblatt zum Bild, erschien doch die Schrift nur wie der Kern des reichen Rahmens. Ein weiterer Schritt zum Rahmenbild war, daß man sich im Rahmen auf Tier- und Pflanzenornament beschränkte und darin wie im Ausschnitt eines Teppichs das Bild erscheinen ließ (Officium b. Mariae virginis W. Jb. 12, oft im Brev. Grim., Hortulus animae). Sehr bald bemächtigte sich nun die sukzessive Darstellung des Rahmens und gab darin entweder in Skulptur, in Sepia oder in Ausblicken durch den Rahmen auf bunte Szenen Ergänzungen zum Hauptbild (Brev. Grim. VII, 1128: Geburt des Johannes. VIII, 1129: der Täufer u. v. a.). Als Auswuchs dieser Kompositionsweise sei nur erwähnt, daß oft die Landschaft des Hauptbildes mit der des Rahmens einheitlich zusammenhängt, ohne daß der trennende Rahmen der Hauptszene entfernt ist (Ein Verwandter des Brev. Grim. W. Jb. 9.*) T. XXVII. XXVIII u. a.). Uns ist aber das Rahmenbild interessant, da es das Problem der Verbindung von simultan und sukzessiv löst:

*) Ebenda findet sich T. 26 ein Bild mit den 7 Schmerzen Mariä: 1. Darstellung Jesu. 2. Flucht. 3. Der Knabe im Tempel. 4. Kreuztragung Jesu. 5. Kreuzigung. 6. Beweinung. 7. Grablegung. — Vergl. dazu Memlings Marientafel. S. 44.

Unter Führung des simultanen Bildes sind die sukzessiven Bilder in zentraler Richtung subordiniert. Wieviel glücklicher ist diese Lösung als die des Gorlestonpsalters (pl. IV. Stammbaum Jesse) und des Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae (W. Jb. 23), die Medaillonreihen um eine zentrale Szene gleich einem Rahmen herumlegen.

Auch in der Miniaturmalerei führt also die Entwickelung wie in der Glasmalerei zu einer Unterordnung des Sukzessiven unter das Simultane, wenn auch in beiden Künsten nebenher noch genug Werke mit den alten Motiven aufzuführen wären.

Zunächst muß sich uns nun die Frage aufdrängen, wie Rogier zu beiden Künsten stand, ob er von ihrer Kompositionsweise beeinflußt wurde. Nehmen wir den Gang vom Einzelbild zur Szenenreihe und zur Verknüpfung beider, so betrachten wir zuerst beim Einzelbild den Stoff, der nach altem Brauch der biblischen Geschichte und der Legende angehört. Auch der Schauplatz ist meist der Innenraum mit perspektivischem Fußgetäfel und Teppichen oder bei der gemalten Skulptur die Halle mit Baldachin, so wie bei der Glasmalerei auch die gemalte Architektur eine große Rolle spielt, während die Landschaft nur angedeutet wird. Rogier versucht die Natur mehr zu geben, wird aber von Memling darin weit übertroffen. So weit wirkt die Glasmalerei auf Rogier ein, daß er seine Bilder wie durch Fensterbogen im Mauerwerk schaut.

Die Szene selbst benützt bald stehende, bald thronende Figuren (die thronende Figur ist überhaupt herkömmlich üblich, weil sie im öffentlichen Leben überall sich zeigte), mit gutem Aufbau um einen Mittelpunkt, mit sorgfältiger Ausnützung der Fläche und mathematisch genauer Behandlung der Figuren wie bei der Glasmalerei; auch stehen sie möglichst vorn am Bildrand mit demselben rythmischen Wechsel der Farbenwerte, und nur in ihrer plastischen Durchmodellierung übertreffen sie jene Kunst. Daß das eigentliche Bild von gemalter Skulptur und von Wappen begleitet wird, ist zugleich auch von der Miniaturmalerei entlehnt. Wenn einige Szenen nicht völlig simultan sind, sondern Nebenmomente im Hintergrunde blicken lassen, so entspricht dies mehr der Gewohnheit der Miniatur. Im übrigen wirkt besonders die Glasmalerei ein, woraus auch das Fehlen der Farben- und Luftperspektive bei Rogier zu erklären ist.

Erhärtet wird die Behauptung besonders durch die Art der Szenenreihung ohne äußerliche Verknüpfung, rein sukzessiv an der Hand eines zeitlichen oder begrifflichen Verlaufes. Zunächst benützt er im Triptychon die horizontale Reihung dreier selbständiger simultaner Bilder, die alle drei gleichwertigen historischen Inhalt (Vorgangseinheiten) haben, und

nicht mehr wie sonst eine Begleitung des Mittelstückes durch Einzelfiguren oder Paare von Heiligen. Dadurch gewinnen die Flügel ein anderes Verhältnis zur Mitte und gehören nicht mehr so streng zur Einheit wie erst die Heiligen als Trabanten. In dieser Art liegt eine Entwickelung über die einheitliche Triptychonkomposition der Glasmalerei hinaus. Von ihr rührt aber die unvermittelte Reihung (z. B. der Medaillons!), die Rogier auch vertikal von unten nach oben wie jene verwendet, nur kann er sie dann von oben nach unten weiterführen, da er bogenförmige Reihen liebt. Wie schon in der Voruntersuchung betont wurde, achtet Rogier nicht nur in der Einzelgestaltung sehr sorgfältig auf die Architektur und denkt Figuren und Gruppen gleichsam in einen Spitzbogen hineinkomponiert, sondern auch die Szenenreihe legt er wie ein Glasmaler parallel zu einem romanischen oder gotischen Bogen.

Welche Art herrscht jedoch bei Rogier vor, die simultane oder die sukzessive? Entschieden jene, da stets eine simultane Gruppe den Mittelpunkt bildet (Sakramentsbild und die Einzelteile der Flügelaltäre für die Skulpturreihen) nach Art der begriffsmäßigen zentralen Komposition der Glasmalerei (die Rosette von Lausanne, das Christusfenster in Bücken usw.), die demnach den Haupteinfluß auf Rogier gehabt hat.

Die Hauptfrage wäre endlich der Einfluß der beiden Künste auf Memling. Auch er fügt sich im Stoff dem Herkommen und wählt als Schauplatz hauptsächlich den offenen Raum, doch läßt er das Übergewicht über die vielen Szenenpodien der Landschaft, die er weit besser kennt, als sein Meister Rogier. Und dies verdankt er auch einem ganz anderen Lehrmeister, nämlich der Miniaturmalerei, von der er nicht nur die Beobachtung der Luft- und Farbenperspektive hat, sondern auch Einzelheiten, wie z. B. die Behandlung der Felspartien, die Seelandschaft mit abfahrenden Schiffen, Blick über die Mauern von Jerusalem usw. (vergl. das Münchener Bild mit der Chronik von Jerusalem), das Aufsetzen der Lichter (abwechselnd gelblich und weißlich) in konzentrischen Kreisen besonders in der Peripherie der einzelnen Sträucher, sogar die geschwänzte Figur auf den Fähnchen der drei Könige (vergl. Roussillonhandschrift). Auch die Vorliebe für einzelne Tierfiguren (Vogel auf dem Dachfirst, Pfau, Hund, Schimmel, Affe) sowie die Verwendung der Wappen ist aus den Minnesängerhandschriften erklärlich infolge der blühenden Wappensucht. Ferner ist die Vorliebe für den Teppichgrund und Brokatbaldachin über der Einzelgruppe schon seit den Pariser Miniaturen nachweisbar. Die Szene wird nur noch gelegentlich von gemalter Skulptur begleitet.

Die Szenenreihung nimmt nun eine andere Entwickelung. Wie bei Rogier stehen im Triptychon und auf dem Ursulaschrein simultane

Hauptteile nebeneinander, sogar auf der Einzeltafel in München sind drei simultane Gruppen am Bildrand einfach sukzessiv als Vorgangseinheiten nebeneinander gesetzt. Ergänzende Momente legt aber Memling nicht in einen Skulpturrahmen wie Rogier, sondern in den Mittel- und Hintergrund des Bildes selbst. Von der Glasmalerei hat er den Verlauf von unten nach oben und von der Miniatur den Gang von oben nach unten kennen gelernt, was beides auf dem Tafelbild zu einem Schweifen des Blickes zwischen Vordergrund und Hintergrund führen mußte, da man noch gewöhnt war, den Hintergrund auf der Tafel oben fast am Rand anzulegen. Von Rogier hat er dazu die Linearperspektive, sowie den Versuch, eine Reihe figürlicher Gruppen einer Hauptgruppe unterzuordnen auf einer bogenförmigen Basis, also hat schon jener begonnen, das Auf und Nieder der Glasmalerei und Miniatur zu verknüpfen. Bei Memling kommt aber noch die enge Verbindung der Szenen unter einander dazu und die daraus folgende zwanglose Führung der Bildreihung durch alle drei Gründe vor-, rück- und seitwärts, sogar nach dem Seitenflügel. Wenn er außerdem noch die Kapitäle zur Ergänzung und Skulpturen an Gebäuden zu alttestamentlichen Parallelen benützte, so entsprach dies dem Brauch. Die Gruppenverbindung durch eingestreute Zwischenfiguren kann nur von der Miniatur herrühren, die sich auch nicht mit dem bloßen Text zwischen zwei Vollbildern begnügte, sondern durch kleine Szenen oder Figuren oft dazwischen vermittelte.

Bei Memling scheint die Entscheidung schwieriger, welche Kompositionsart vorherrscht. Ohne Zweifel ist das Simultane führend im Chatsworth- und Johannesaltar sowie auf dem Ursulaschrein; aber auch im Münchener und Turiner Bild wollen simultane Gruppen vorn vorherrschen, nur hat sich der Meister auf dem letzteren durch seine Kunst verleiten lassen, in der Mitte eine ganze Szenenmenge zu einer Einheit zusammen zu arbeiten. Es handelt sich jedenfalls um möglichste Subordination des Sukzessiven, will er aber simultane Szenen aufreihen, so koordiniert er sie meist in völliger Trennung.

War Rogier hauptsächlich von der Glasmalerei abhängig, so Memling von der Miniaturmalerei; von allen drei Lehrmeistern wußte er jedenfalls Anregungen zu entnehmen, die er zu wahren Wunderwerken der Komposition verbunden hat.*)

*) Außer den urkundlichen Beweisen haben wir in den Miniaturwerken selbst Beweise dafür, daß Memling mit deren Künstlern in enger Berührung stand und sogar mitarbeitete. Wie weit, kann hier wegen Mangels an Bildermaterial nicht behandelt werden. Jedenfalls stehen ihm die Bilder im Brev. Grim. mit den vielen Szenen im Rahmen sehr nahe, z. B. Liefrg. II. 82: Johannesgeschichte. 266: Kreuzigung mit Passion. 267: Geschichte des Auferstandenen mit at. Parallelen. III. 418: Abendmahl. VII. 1128. VIII. 1129: Johannes u. a.

Bei einer derartigen Kunsterziehung konnte er auch all den Ansprüchen der Besteller gerecht werden, die bald das ganze Leben Mariä, bald die ganze Passion verlangten, ohne eine gewisse Summe überschreiten zu wollen. Darum mußte sich der Meister mit einer Fläche begnügen, sie durch malerische Kunst teilen und als weiten Raum erscheinen lassen. Dazu kam aber noch ein wirklich epischer Trieb und eine Gedankenfülle, deren Wiedergabe er nicht schnell genug bewirken konnte. Der Miniator füllt seine Blätter schnell, wesentlich langsamer schon der Ölmaler. Hätte Memling gar seine Szenen auf Einzeltafeln in der Genauigkeit des Jan van Eyck u. a. ausführen wollen, so wäre wohl mehr als ein Menschenleben dazu nötig gewesen. So mußte er sich eben oft nur mit winzigen Andeutungen begnügen.

Überblicken wir Memlings Leistungen, so können wir seine Eigenart kurz in drei Punkten zusammenfassen: 1. dehnt er das Vordergrundbild in die Breite aus und schließt sich in seiner Darstellung an das Ablesen und Betrachten der Wandgemälde an; 2. verwendet er statt der Tiefen die Höhenachse; 3. leitet er immer an, von vorn nach hinten zu lesen, um das zeitliche Vorher und Nachher anbringen zu können. Durch welche Kunstgriffe gelingt es nun aber dem Meister, fliessend zu erzählen?

Die Lösung liegt in einer Verknüpfung mehrerer Kompositionsweisen. Memling gibt nicht nur Zyklen aus Einzelszenen mit prägnanten Momenten, bedeutenden Situationen oder folgenreichen Handlungen, sondern außer den vorherrschenden Zyklen finden sich auch genug unwesentliche Momente, wie z. B. in der Passion Petrus und Malchus, die Kreuzanfertigung, die klagenden Frauen, die Heimkehr des Pilatus u. s. w. Dies alles gehört der komplettierenden Darstellung an, die nur die Vervollständigung der Handlung sucht. Anders verfährt die kontinuierende Darstellung (Schmarsow, Grundbegriffe S. 328ff.), die fast ausschließlich dem Hausgesetz der Dichtung folgt und das Vorrecht des Poeten benutzt, seinen Standpunkt jeden Augenblick zu wechseln und Raum und Zeit beliebig su überspringen, unbekümmert um besondere Beschaffenheit der Schauplätze. Ununterbrochen zeigt sie die jeweiligen Helden in kontinuierlich sich aneinander reihenden Zuständen (vergl. Johannesaltar und Marienleben, bei der Passion Golgatha und Grab Jesu). Stets benützt Memling alle drei Kompositionsweisen gleichzeitig, am gewandtesten aber in der Passion.

Wie soll man nun die eigenartige Kompositionsweise Memlings bezeichnen? Nur Bock (192) ist bisher näher auf sie eingegangen und hat die Bezeichnung „polymythisch-periegetische“ festgehalten. Jedoch ist sie bei der Passion nicht polymythisch und beim Johannesaltar nicht

periegetisch, auch im Marienleben nur zum Teil. Der Ausdruck Chronikstil (Crowe 294, ähnlich Kaemmerer 98) ist eine literarische, aber keine malerische Bezeichnung. Es genügt überhaupt kein einzelner Ausdruck, da Memling bald rein simultan, bald sukzessiv (Ursulaschrein) verfährt, oder die Arten verknüpft.

Wie Memling sich zu Rogiers Art verhält, sie annimmt oder weiterbildet, haben wir schon bei der Besprechung des Materials nachgewiesen. Galt es zuerst einen Überblick über die Entwickelung der Kompositionsweise Memlings zu gewinnen, so werden wir jetzt nach dem malerischen Wert seiner Werke fragen müssen. Selbst wenn wir das Urteil der Kritik, die vielfach den Johannesaltar hervorhebt, nicht kennen würden, müßten wir ihn doch an die erste Stelle setzen, da seine Wirkung einheitlich ist trotz der Vielseitigkeit der Komposition. Hat doch hier der Meister die simultane und die sukzessive Art zu verbinden gewußt, ohne jene zu verletzen. Auch sein Lehrer Rogier hat diesen Versuch gewagt, und wir können Memlings Fortschritte darin nur dann recht würdigen, wenn wir seinen Johannesaltar mit dem Rogiers vergleichen. So gewinnen wir nicht nur den Beweis für den Höhepunkt seiner Kunst und den Maßstab für seine übrigen Werke, sondern auch ein abschliessendes Urteil über die Bewertung von simultan und sukzessiv.

Ein Vergleich der beiden Johannesaltäre hat vier Punkte zu berücksichtigen: Äußere Verhältnisse, Schauplatz, Stoffverteilung und Stoffbehandlung.

Schon im Format wirkt Rogier anders als Memling. Ein Triptychon von drei gleich großen Teilen steht vor uns, ohne Hervorhebung der Mitte, während das von Memling ein breites Mittelbild hat mit zwei schmalen Flügeln, die die Mitte wie einen Schrein bedecken und verschließen können (Verhältnis 1,72 = 0,86 + 0,86). Die Teile sind auch nicht wie gotische Spitzbogen zugeschnitten, sondern viereckig, entsprechend dem Schauplatz der Szenen. Blicken wir bei Rogier gleichsam durch drei gotische Fensterbogen, so bestimmt bei Memling die Renaissancehalle der Mitte das Format. Jedoch glaubt er nicht mehr wie sein Meister, die Szene ausschließlich architektonisch rahmen zu müssen, sondern schneidet die Flügelteile frei ab. Nur auf dem linken Bilde bringt er Bauten im Mittelgrunde als Seitenkulissen. Rogier verlegt dagegen die Seitenbilder in Innenräume und gewährt uns nur in der Mitte einen Blick in die Landschaft, die Memling viel besser zu gestalten versteht und deshalb in allen drei Teilen zeigt, selbst in der Mitte als weite Fernsicht aus der Halle. In ihr verwendet er auch, anders als Rogier, wie die Miniatoren kostbare Teppiche als Hintergrund, Untergrund und Baldachin zur Hervorhebung der Hauptszene.

Damit kommen wir zur Stoffverteilung, die bei Memling ganz anders auf eine anschauliche Mitte hinweist. Rogier wählt einfach den historischen Verlauf von links nach rechts beim Flügelbild und bringt in drei anschaulich gleichwertigen Teilen die Geburt des Johannes, die Taufe Christi und die Enthauptung an, nur selten mit Nebenszenen im Bild selbst, während er die Zwischenmomente als gar nicht zum Bild gehörig gelten lassen will. Die Zeitgenossen fanden aber doch, da sie theologisch urteilten, in der Taufe Jesu die stoffliche Dominante, zu der die Flügel nur das zeitliche Vorher und Nachher ergänzen. Memling dagegen gibt als Mitte ein Andachtsbild mit den beiden Heiligen und weitgehende szenische Erläuterung im Bild selbst, legt aber den Schwerpunkt in die breite Mitte und läßt die Flügel nach alter Gewohnheit nur als Trabanten der Heiligenfiguren in der Mitte (beim Chatsworthbilde noch auf den Flügeln) erscheinen. Sie sind nicht mehr hauptsächlich wie bei Rogier durch den Vorgang mit der Mitte verbunden, sondern begriffsmäßig; weil sich der Meister damit nicht begnügt, so eben außerdem noch durch eine Szenenreihe.

Selbst die Stoffbehandlung ist nun auch wesentlich anders. Aus der bürgerlichen Sphäre ist alles in die höfische erhoben, und doch sind Einzelheiten fast getreu entlehnt, wie z. B. die Enthauptung. Um alles erzählen zu können, nimmt Memling sowohl die Kapitäle wie die Landschaft zu Hilfe und muß sich wegen Raummangels winziger Miniaturfiguren bedienen. Wegen der größeren Ausführlichkeit müssen auch verbindende Szenen eingeschoben und alle perspektivischen Hilfsmittel benützt werden. Gerade auch das Schweifen in die Ferne entspricht der mystischen Kontemplation: während es Rogier innerhalb der Architektur durch die Linearperspektive ermöglicht, versucht es Memling unter freiem Himmel mit der Luftperspektive. Im ganzen Bild findet sich eben ein viel entschiedeneres Streben nach der einheitlichen Wirkung.

Legen wir diesen Maßstab der simultanen Bildwirkung an Memlings Werke, so müssen wir am meisten am Marienleben Anstoß nehmen, in dem ein Hauptzyklus durch zwei Nebenzyklen erläutert wird, und an der Passion, die zwar nur einen Zyklus bringt, aber nicht rein simultane Hauptpunkte in den Vordergrund stellt, sondern durch sukzessive Darstellung zersplitterte. Ist Memling hier durch seine Begabung und seine sehr schwierige Aufgabe, für die ihm auch die vielen Passionswege des katholischen Kultus vorbildlich sein mußten, in ein Extrem verfallen, so gebührt ihm doch das Verdienst, damit das andere Extrem der gotischen Komposition nach strengen Schulregeln überwunden zu haben; im Chatsworth-Bilde haben wir ein allerdings rein simultanes Beispiel davon aus seiner Anfangszeit. Zwischen beiden Grenzpunkten

aber liegen seine besten Werke, der Ursulaschrein für den schreitenden Betrachter und der Johannesaltar für den stillstehenden. Auf dem Schreine konnte er simultan wirken, da hier die Aufgaben der Wandmalerei an ihn herantraten, und doch verrät uns die Verbindung durch Nebenszenen im Hintergrunde seine Begabung. Noch höher müssen wir jedoch den Johannesaltar bewerten, da wir hier ein Altarbild von einheitlich simultaner Wirkung vor uns haben, dessen Nebenszenen durch geschickte Unterordnung nur als ferne Staffage erscheinen und doch im Schweifen der Phantasie eine wichtige Verbindung der drei Bildflächen bedeuten.

Damit ist dem simultanen Bild der Vorrang eingeräumt und zugegeben, daß selbst der große Meister sukzessiver Komposition immer mehr ihm zustrebte. Muß deshalb nicht Lessing mit seiner Ablehnung des Sukzessiven Recht behalten? Keineswegs in so uneingeschränktem Maße, da wir der sukzessiven Darstellung nicht nur historische Berechtigung einräumen, sondern sie heut noch für erforderlich halten für die ihr gehörigen Kunstzweige der Wandmalerei, Glasmalerei oder Buchillustration und für die Tafelmalerei mindestens in subordinierter Stellung. Sehen wir doch in der Wirklichkeit selbst nicht immer simultane Ausschnitte, sondern meist die bunteste Szenenfolge. Freilich will die Kunst nicht mit der Wirklichkeit wetteifern; denn es handelt sich in ihr um ein Phantasiereich. Sehend will man genießen, und deshalb ist ruhige Isolierung nötig. Bei der simultanen Auffassung betritt darum die Malerei ihr eigentliches Gebiet. „Erst da reden wir vom spezifischen Wesen einer Kunst, wo sie gerade diejenige Auseinandersetzung des Menschen mit der Welt zu geben sucht, die keine sonstige Nachbarin so zu geben vermag oder geben will." „Hauptproblem der Malerei ist die Wiedergabe des Zusammenhangs zwischen den Dingen dieser Welt, also der Einheit des Ganzen, das uns umgibt, und zwar zunächst, soweit wir im Augenschein allein seiner habhaft werden können." (Schmarsow, Plastik usw. 24. 25. 39.)

Uns bewahren vor strengen, einseitigen Schulregeln die seit Lessing gemachten Studien und Beobachtungen, die uns eine Klärung der Begriffe simultan und sukzessiv, ihr Ineinander in der Wirklichkeit und die ihnen zukommenden Gebiete gezeigt haben.

III. Einfluss des geistlichen Schauspiels.

Daß Rogiers Zyklen von großem Einfluß waren auf Memlings Art, hat nur F. von Schubert-Soldern 78 betont, während Bock u. a. meinen,

vorher nichts derartiges auffinden zu können. Hat doch Memling auch vielfach noch reliefartig grau in grau geschildert wie sein Meister, und so ist als weiterer Einfluß die vorhergehende Stufe der Plastik, besonders der Bildhauerei von Tournai, Rogiers Geburts- und Lehrstadt, hervorzuheben (Crowe 294. Springer IV. 25. Schmarsow, Berichte usw.). Allein Memling bringt trotz der engen Verbindung mit dem Lehrer so selbständige, neue Kompositionen hervor mit einer so meisterhaften Massenbewegung, daß er selbst sie nur dem Leben abgelauscht haben kann bei großen Umzügen, bei Festzeiten und Schauspielen. Bock 191 u. a. möchten diesem Einfluß nicht zuviel Gewicht beilegen, eher vermutet er ihn bei Rogiers Sakramenten, weil die Spiele häufig im Chor stattfanden. Jedenfalls führt Kaemmerer 98 mit Recht die verschiedenen Stände für die einzelnen Szenen, die sich besonders beim Marienleben willkürlich aufbauen, auf die mittelalterliche Mysterienbühne zurück. Sie bestimmt entschieden den Maler bei der Anlage der ganzen Komposition, läßt ihm die Gleichzeitigkeit mehrerer Szenen unbedenklich erscheinen und gibt ihm den Gedanken des Herbei- und Hinwegströmens der Menge. Wie weit im einzelnen der Einfluß geht, ist sehr fraglich, da sich Memling z. B. in der Szenenfolge nicht vom Schauspiel leiten läßt. Er übergeht in der Passion das Verhör vor dem Hohenpriester und vor Herodes, verbindet Passionsspiel mit Osterspiel und gibt auch letzteres ohne die der Bühne charakteristischen Szenen (Wirth 7. 31.). Auch Mone 61 bezeugt, daß alle Passionstexte mit der Grablegung schließen und weiteres zur Auferstehung gehört. Jedoch sind die Ausführungen von Carl Meyer: „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst“ in einigen Punkten hier wohl heranzuziehen.

Schauspiel und kirchliche Kunst stammen aus dem Geist der Zeit, dem Hange zum Naturalistischen, beide haben dieselben Quellen: die Evangelien, Altes und Neues Testament, die Apokryphen und die Biblia Pauperum, eine Art Handbuch der Malerei (Meyer 166. 167.). Aus den Apokryphen stammt z. B., daß Joseph bei der Geburt Jesu gerade weggegangen war (vergl. Marienleben!) und nun mit brennender Laterne oder bloßer Kerze (auf der Bühne zur Andeutung der Nacht gebräuchlich) herbeikommt (169. 173). Überhaupt ist das Betonen des Nebensächlichen, des Details, eine Eigentümlichkeit des mittelalterlichen Schauspiels (174), die wohl unsern Memling in seiner Kompositionsweise bestärkte. Daß es auch pomphafte, überwiegend pantomimische Aufzüge der Könige gab, beweist eine Nachricht aus Mailand von 1366, wo man in S. Eustorgio die Krippe aufstellte; der Zug bewegte sich durch die Stadt dahin und weiter fort. Sogar Kamele und

Affen führte man mit sich, und Gentile da Fabriano gab 1423 nach dem Aufzuge ein Bild (178). Doppelhandlungen waren längst üblich, auch fanden auf Mysterienbühnen entfernte Szenen gleichzeitig statt. So ist für Memlings Zeit ein Studium nach selbsterlebten Szenen nicht ausgeschlossen, läßt er doch auch Kamele und Affen mit auftreten. Ein realistischer Zug ist ferner die dunkle Hautfarbe des dritten und jüngsten Magiers, die seit dem dritten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts vorherrschend wurde, doch ist hier der Einfluß der Bühne fraglich (176). Ferner deutete man im Bilde bei den Hirten auf dem Felde durch Kapuzen ihre Klagen über die Kälte an, während doch Gras und Büsche grün sind (181) – so wie bei Memling. Auf der Bühne übertrieb man sehr die Widersetzlichkeit der beteiligten Mütter beim Kindermord — davon lernte Memling vielleicht die wirklich aufgeregten Körperstellungen für seine Szene — und die naiv gedachte Anwesenheit des Königs beim Gemetzel stammt wohl aus gleicher Quelle (182). Analog dazu ist der Auszug des Pilatus zur Kreuzigung in Memlings Passion.

Die Passionsmysterien pflegten Vorspiele zu haben (356), doch Memling begnügt sich mit der Andeutung Bethaniens im Hintergrunde, von wo zwei Frauen dem Zuge Jesu folgen. Alt ist die Benutzung von Fackeln bei der Gefangennahme, neu die Ausstattung des Malchus mit einer Laterne in französischen, englischen und deutschen Schauspielen, wie bei Memling (362). Fest steht für beide Künste die Vierzahl der Peiniger, und Memling schildert seine Dornenkrönung genau nach der Bühnenweisung von Eger (nicht aus den Evangelien!): imponunt ei duo ligna ad caput, premendo coronam in capite (366). Auch ist das Fronleichnamsspiel von Eger besonders ausführlich bei der Kreuzannagelung (368) wie Memling. Auf der Bühne ließ man ferner Hunde zu (370), die unser Meister ebenfalls in den ernstesten Momenten gebraucht, auf der via dolorosa sogar in komisch-neckischer Haltung. Doch ging zu Memlings Zeit überhaupt die Vorliebe für Hunde zu weit, so daß sich Sebastian von Brant 1494 in seinem Narrenschiff über ihre Anwesenheit in den Kirchen beklagte (Egelhaaf I. 95). Betreffs der ohnmächtigen Maria lautet im ludus paschalis sive de passione Domini die Weisung: Johannes teneat Mariam sub humeris (372). Ferner läßt Memling nach Bühnenbrauch die Schächer nur angebunden sein (374), und als eine närrische Zutat von der Bühne betrachtet Meyer (431) das Kreuzen der Arme bei der Eccehomo-Szene.

Wie weit solche Bühneneinflüsse auf Memlings Kunst wirken, kann schwerlich festgestellt werden, aber vorhanden sind sie gewiß. War doch auch Brügge eine Stadt, in der die Erinnerung an eine glänzende

Zeit damals noch sehr lebendig war; denn bis ins 15. Jahrhundert war es ein wichtiger Stapelplatz der Hansa. Aber der Hafen versandete, Kanäle und Straßen verödeten, und der Handel schwand zugleich mit dem Zusammenbruch des Hauses der Medici. Nur einmal noch füllten sich die leeren Plätze und weiten Straßen mit erregten Massen infolge des Kampfes mit dem Kaiser Maximilian 1488. Die Blütezeit der Stadt war jedenfalls vorüber. Sind es nun Erinnerungen aus der Jugendzeit oder Eindrücke aus Nachbarstädten, die den Meister in seiner Kompositionsweise leiten, oder mag er auch nur seiner schöpferischen Phantasie folgen, gleichviel, er weiß in vielen Szenen so natürlich zu wirken, als hätte er sie dem Leben abgelauscht. An ausländische Reiseeindrücke ist wohl am wenigsten zu denken, dazu ist seine Landschaft und Kostümierung zu deutsch, seine Architektur zu phantastisch.

IV. **Zeiteinflüsse. Memlings Ausgang.**

Beachtenswert ist noch, daß Memling im Bilde nach 1480 eine Passion Christi zu malen hat. Wenn er vorher mit einem Marienleben beauftragt wurde, so entspricht dies nur der sich steigernden Verehrung während des ganzen Jahrhunderts, disputierte man doch damals am liebsten über die immaculata conceptio und feierte gar 1475 ein großes Fest der conceptio beatae virginis mit einem Ablaß von 760 Tagen. Allein, nicht nur der Marienkult wuchs im 15. Jahrhundert, sondern überhaupt die religiöse Sehnsucht, die sogar die Tagung von Reformkonzilen ermöglichte. Dazu wirkte in den Niederlanden eine religiöse Genossenschaft mit viel Erfolg. „Die Brüder vom gemeinsamen Leben haben den Ruhm, in einer religiös teils verödeten, teils zerfahrenen Zeit mit schlichter Konsequenz dem Ziel der Vertretung und Verbreitung wahren Christentums nachgerungen zu haben“ (Egelhaaf I. 65). In Brüssel, Gent usw. hatten sie ihre Häuser (S. 68); und am meisten von ihnen vermochte Thomas a Kempis († 1471) eine neue religiöse Begeisterung hervorzurufen, war doch die ihm zugeschriebene Imitatio Christi das meistverbreitete Buch neben der Bibel. So ist Memlings ausführliche Verherrlichung des Leidens Christi der Zeitstimmung entsprungen. Dazu kam noch seit 1482 die fanatische Erweckungspredigt des Savonarola in Oberitalien, und bei der engen Verbindung der Niederlande mit Mailand, Venedig, Florenz usw. wird der religiöse Einschlag nur verstärkt worden sein. Bezeichnend für deutsche Art ist die Bemerkung, daß sie sich von dem frivolen, antireligiösen Renaissancegeiste Oberitaliens nicht vergiften ließ (Geiger 324); erst gegen Ende des

Jahrhunderts überwand der Norden das Mißtrauen gegen die welschen Einflüsse (Voigt 370. 394) und machte sie sich unter der Form des Humanismus zu eigen. Es sei z. B. nur an den Lebensgang Reuchlins, Agricolas, des Hegius u. a. erinnert (Egelhaaf I. 14, 16, Ziegler 49), dies Erwachen des Humanismus hat zur Beachtung der einzelnen Individualität geführt, das der Religion zur Vereinfachung, und so mußten beide gleichzeitig im Bunde die Morgenröte einer neuen Zeit bedeuten, auch für die Malerei.

Memling selbst sollte die neue Zeit nicht mehr erleben; aber die Werke seines Lebensabends verraten, daß er seine alte Kompositionsweise für den neuen Geist als unzulänglich empfand. Als er 1489 den Ursulaschrein zu bemalen hatte, war ihm die Dreiteilung der beiden Längsseiten willkommen, um den Ursulazyklus auf sechs selbständigen Flächen in sechs Sonderszenen darzustellen, mit verhältnismäßig großen Figuren am Bildrande. Und wie groß und wie bedeutsam ist der Schritt von der Passion zum Lübecker Altar mit der Kreuzigung! Gewiß ist das Bild selbst in der Komposition in sich ungleich und nur teilweise von des Meisters eigener Hand, aber doch wohl bestimmt aus seiner Schule (Voll 218. Crowe 321f. Springer IV. 32 u. a.). Auffallend ist die deutsche Architektur Jerusalems, die oft recht unglückliche Zeichnung der Figuren, vom Meister aber stammt die stimmungsvolle Behandlung des Himmels. Das Triptychon kommt wieder zu Ehren, und am bedeutsamsten ist das grosse Mittelbild, das nur noch eine einzige Szene darstellt, die Kreuzigung. Das ganze ist einheitlich gedacht; denn die Flügel geben die Vorbereitung und die Folgen des Hauptbildes. Dabei zeigen sich noch Spuren von des Meisters Gewohnheit, den Faden der Erzählung auszuspinnen. So beginnt der linke Flügel oben links mit dem Gebete Jesu in Gethsemane, daneben wird Jesus durch den Judaskuß verraten und gefangen, während Petrus mit dem Schwert auf Malchus losschlägt (vergl. die Passion!). Rechts daneben kommt der Zug mit dem Gefangenen bei Fackellicht durch das Tor von Jerusalem und biegt in einer zweiten Aufnahme nach links in ein Haus, jedenfalls zum Verhör. Rechts erblickt man in Hallen jenseit der Strasse die Geißelung, sodann die Dornenkrönung; darunter umsteht eine weitere Gruppe den Pilatus, der seine Hände wäscht, um eine Schuld abzuwehren. Die Hauptgruppe mit Pilatus vorn vor dem Stadttore ist um Jesus mit dem Kreuze und den herantretenden Simon von Kyrene gebildet, mit Anklängen an die Passion, aber unbeholfener. Auf dem Mittelbilde findet nur die Kreuzigung statt. Christus ist schon verschieden und wird eben mit einer Lanze von links in die Seite gestochen: vorn sehen wir die Gruppe der schmerzerfüllten Seinen, rechts neben dem Gekreuzigten gibt der gläubige Hauptmann sein Zeugnis ab vor dem

spottenden Pharisäer, und vorn lagern die würfelnden Kriegsknechte. Der rechte Flügel wirkt am wenigsten einheitlich, weil er im Vordergrunde zwei selbständige Szenen gibt, unten die Grablegung durch Joseph von Arimathia und darüber die Auferstehung. Hierbei ist die Neuerung bedeutsam, daß Christus nicht einfach vor der geschlossenen Grabkammer nach vorn schreitet, wie im Marienleben und in der Passion, sondern ein schwebender Engel hat die Grabplatte beiseite gerückt, damit der Auferstandene in die Höhe schweben kann. Etwas höher links erscheint der Auferstandene der Maria Magdalena, von hinten kommen noch zwei Frauen zum Grabe, und rechts in einem Hause erscheint Jesus den Jüngern und Thomas. Darüber schreiten die drei Männer nach Emmaus, und in der Ferne sehen wir ihr Abendmahl in einem Hause der Stadt. Links davon erscheint Christus am See Tiberias, endlich fährt er gen Himmel von einem Hügel am linken Bildrande, auf dem die zwölf Jünger und Maria (vergl. das Marienleben!) in Anbetung nachschauen.

Der Stoff der Passion ist also gekürzt (ihre Verwandtschaft mit dem Lübecker Bilde berühren Crowe 321f. Voll 206 u. a.), eine lokale Wiederholung vermieden bis auf das Grab und aller Nachdruck auf einen Hauptmoment gelegt, die Kreuzigung, selbst auf den Flügeln (auf dem rechten weniger) tritt die zyklische Darstellung so in den Hintergrund, daß die einheitliche Bildwirkung möglich wird. Ist diese Rückkehr zur simultanen Bildauffassung eine Folge des Strebens der Zeit nach Vereinfachung, nach Individualisierung (v. Schubert-Soldern 83)? Auch Bock 195 weist darauf hin und auf das Hervorheben des Wesentlichen, der bildmäßigen, geschlossenen Komposition, die auch dann bei Gerard Davids großfigurig wurde. Im Lübecker Bilde werden noch die beiden Kompositionsweisen, die simultane und die sukzessive, verwendet, aber schon beginnt jene zu siegen. Dafür ist noch ein weiteres Bild aus Memlings Schule ein Beleg. Weil seine Zugehörigkeit und Datierung unsicher ist, sei die Meinung von Voll (218f.) angeführt, die wohl jetzt vorherrscht. Nach ihm ist die Kreuzigung zu Pest eine Wiederholung des Lübecker Bildes, nicht nur eine Kopie, denn dazu sei die Abweichung zu groß. Im Sinne einer späteren Zeit sei sie schon zu sehr bühnenmäßig, als daß sie vor die Lübecker gehören könnte, jedoch rechne man sie unbedenklich zur Schule Memlings. Das Hauptbild ist also auch rein simultan, und selbst die Flügel (in Wien befindlich) bieten nur eine einzige Szene, der linke die Kreuzabnahme durch Simon von Kyrene auf dem Leidenswege und der rechte die Auferstehung. So ist endlich die höchste Stufe erreicht, die simultane Bildwirkung iefolge alleiniger Betonung der Hauptmomente.

Die Schule Memlings strebte also wieder nach der Beachtung der malerischen Gesetze, die der Meister schon im Anfang im Bilde von Chatsworth anzuwenden verstand. Im Laufe der Jahre war er von ihnen und damit zugleich von der Hauptaufgabe der Malerei abgekommen, und dennoch war die Wirkung auf seine Zeit außerordentlich stark, selbst wir können uns ihr heut nicht verschließen. Darum werden wir seinen Werdegang als eine wichtige Reaktion gegen die gotische Ungelenkigkeit ansehen müssen, wodurch Memling erst recht auf das genaue Studium des Naturzusammenhanges hinleitete, der unerläßlichen Basis einer simultanen Bildauffassung.

Bildermaterial.

Rogier van der Weyden: Die sieben Sakramente. Photogr. n. d. Orig. (Antwerpen, Galerie.)
Der Johannesaltar. Phot. n. d. O.
Der Marienaltar. Phot. n. d. O. } Phot. Gesellschaft in Berlin.
Hans Memling: Der Altar von Chatsworth; Burlington, Fine Arts Club 1892, Plate X.
Nieuwbaran, Harlem: Hans Memling.
Kaemmerer: Memling, Künstlermonographie.
Hanfstängel, München: Das Marienleben. Originalphotographie.
Voll: Memling des Meisters Gemälde. 1909.

Literatur.

H. Blümner: Lessings Laokoon 1880.
„ Laokoonstudien II. Über den fruchtbaren Moment und das Transitorische in den bildenden Künsten. 1882.
H. Mosler: Kritische Kunststudien. 1875.
R. Gosche: Lessings Laokoon 1876.
G. Schilling: Laokoon-Paraphrasen 1887.
H. Fischer: Lessings Laokoon und die Gesetze der bildenden Kunst. 1887.
A. Schmarsow: Lessings Laokoon, in gekürzter Fassung herausgegeben. 1907.
„ Erläuterungen und Kommentar zu Lessings Laokoon. 1907.
„ Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. 1905.
„ Zur Frage nach dem Malerischen. (Beiträge zur Aesthetik der bildenden Künste I.) 1896.
„ Plastik, Reliefkunst und Malerei. 1899.

Crowe u. Cavalcaselle (ed. Springer): Niederländische Malerei. 1875.
K. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste im 15. Jahrhundert. 8. Band. 1876.
L. Kaemmerer: Memling, Künstlermonographie. 1899.
F. Bock: Memlingstudien. 1900.
A. Schmarsow: Berichte der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften. (Oberrheinische Malerei und ihre Nachbarn 1430—60.) 1903.
F. von Schubert-Soldern: Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. 1903.
A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte. II. 1904. IV. 1905.
K. Voll: Altniederländische Malerei von Jan van Eyck bis Memling; mit Tafelwerk. 1906.
K. Voll: Memling. Des Meisters Gemälde. 1909.

B. Bucher: Geschichte der technischen Künste. I. Stuttgart 1875.
F. von Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.
W. Wackernagel: Die deutsche Glasmalerei. Leipzig 1855.
H. v. Weissenbach: Die Stilgesetze der Glasmalerei. Nürnberg 1877.
H. W. H. Mithoff: Kunstdenkmale und Altertümer im Hannoverschen. 5. Hannover 1878—80.
C. Schäfer: Die Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance. Berlin 1881.

R. Rahn: Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz. Zürich 1876.
L. Magne: L'Oeuvre des peintres verriers français. Paris 1885.
J. Labarte: Histoire des Arts industriels au moyen âge etc. II. Paris 1873.
M. J. Gailhabaud: L'Architecture du Ve au XVIIe siècle et les arts qui en dépendent. II. Paris 1870.
Viollet-le-Duc: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle. IX.
L. Gonse: L'Art gothique. 1891.
L. Ottin: Le Vitrail. Paris.
Sepp: Ursprung der Glasmalereikunst im Kloster Tegernsee. München und Leipzig 1878.
A. Haseloff: Die Glasgemälde der Elisabethkirche in Marburg.
H. Kolb: Glasgemälde des Mittelalters und der Renaissance. I. Stuttgart.
Mappe: Malerei. Glasmalerei. Romanisch-Gotisch. No. 645 und
Mappe: Gotik. Phot. Aufnahmen. No. 645b. Bibliothek des Kunstgewerbe-Museums zu Leipzig.
W. Wartmann: Les Vitreaux suisses au musée du Louvre. Paris 1908.
Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich vol. XX. fasc. 2. Zürich 1879: Die Rosette der Kathedrale von Lausanne. (R. Rahn.)
vol. XXVI. fasc. 4—6. Zürich 1906—08: H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz.
S. Boisseré: Ansichten, Risse und einzelne Teile des Domes zu Köln. München 1842.
Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission zur Erforschung der Baudenkmale. III. Wien 1859.
Katalog der im germanischen Nationalmuseum befindlichen Glasgemälde. 1898.

Hartel und Fr. Wickhoff: Die Wiener Genesis. Wien 1895.
Lutz et Perdrizet: Speculum humanae salvationis. I et II. 1907.
Herrade de Landsberg: Hortus deliciarum. Publié aux frais de la Societé pour la Conservation des Monuments Historiques d'Alsace. Straßburg 1879—99, Straub-Keller.
P. Kristeller: Biblia pauperum. Berlin 1906.
A. Springer: Die Psalter-Illustrationen im früheren Mittelalter. Leipzig 1880.
G. Graf Vitzthum: Die Pariser Miniaturmalerei. Leipzig 1907.
J. Whla-Swoboda: Psalterium der hl. Elisabeth. Wien 1898.
Jahrbücher der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Wien. Bd. 9. 11—14. 16. 20. 21. 23.
Katalog der mittelalterlichen Miniaturen des Germanischen Nationalmuseums. 1903.
von der Hagen (vergl. auch von Oechelhäuser) über Minnesängerhandschriften in den Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin. 1844 und 1852 (1853).
F. Pfeiffer und F. Fellner: Weingartner Liederhandschrift. Stuttgart 1843.
Lecoy de la Marche: Les Manuscrits et la Miniature.
Döring-Voss: Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen.
Breviarium Grimani Lieferung 1—11 mit Textband von G. Coggiola. 1908.

Von dem Verlag Karl W. Hirsemann-Leipzig wurden mir gütigst folgende Werke zur Verfügung gestellt:

J. Strzygowski: Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354. 1888.
Pol de Mont: Livre d'heures du Duc de Berry. 1907ff.

Dörnhöffer: Hortulus animae 1908ff.
C. W. Dyson Perrins: The Gorleston Psalter. 1907.
Miniatures du Psautier de S. Louis de l'université de Leyde. 1902.
Vlaemisches Brevier No. 310. (Vergl. Katalog No. 342. 1907.)

Dankbarst verweise ich auf die grosse Miniaturensammlung des Verlags.

F. J. Mone: Schauspiele des Mittelalters. Karlsruhe 1846.
L. Geiger: Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance I. 1886: „Geistliches Schauspiel und kirchliche Kunst" von C. Meyer.
L. Wirth: Die Oster- und Passionsspiele bis zum 16. Jahrhundert. Halle 1889.
G. Egelhaaf: Deutsche Geschichte im 15. Jahrhundert I. 1889.

G. Voigt: Wiederbelebung des klassischen Altertums. 1859.
L. Geiger: Renaissance und Humanismus. 1882.
Th. Ziegler: Geschichte der Pädagogik. 1895.

H. Detzel: Christliche Ikonographie. Freiburg i. B. 1894.
H. Weiss: Kostümkunde III. 1. 1872.
H. Otte: Handbuch der kirchlichen Kunst-Archaeologie des deutschen Mittelalters. 1883.
W. Quincke: Handbuch der Kostümkunde. 1908.

Inhaltsübersicht.

Einleitung. Lessings und Memlings Stellung zu dem Problem: simultane und sukzessive Komposition. — Gang der Untersuchung) . . Seite 1

Voruntersuchung. Rogier van der Weyden 3

a) Die sieben Sakramente 3

b) Der Marienaltar 15

c) Der Johannesaltar 20

Hans Memling.

I. Das Material 23

a) Das Bild von Chatsworth 23

b) Der Johannesaltar 26

c) Die Marientafel 33

d) Die Passion Christi 45

e) Der Ursulaschrein 57

II. Kritische Besprechung der Kompositionsweise 60

a) Im Anschluß an Memling fragen wir nach der Berechtigung von simultaner und sukzessiver Darstellung 60

b) Lessing ist beeinflußt von der Kunstüberlieferung und Weltanschauung . . . . . 60—61

c) Einäugige Perspektive ist von der physiologischen Optik verworfen (vergl. Lessing-Schmarsow) . . . . . 61—62

d) Nach dem Verhalten des Subjekts unterscheidet man die Arten der Malerei 63

e) Historischer Zusammenhang mit der damals herrschenden Glasmalerei und Miniatur sowie mit den üblichen Triptychen . 63—64

f) Kompositionsweise der Glasmalerei . . . . . 64—70

g) Kompositionsweise der Miniaturmalerei . . . . . 70—75

h) Rogier und jene Vorbilder . . . . . 75—76

i) Memling und jene Vorbilder . . . . . 76—77

k) Sondereinflüsse für Memling 78

l) Memlings Eigenart zusammengefaßt 78

m) Kritik der Kompositionsbenennung . . . . . 78—79

n) Vergleich zwischen Rogier und Memling . . . . 79—80

o) Beurteilung der Bilder Memlings nach dem Wert . . . 80—81

p) Abschließendes Wort über sukzessiv und simultan . . 81

III. Einfluß des geistlichen Schauspiels 81

IV. Beeinflussung durch den Wandel der Weltanschauung. Memlings Ausgang 84

Bildermaterial. Literatur 88

Vita.

Ich, Martin Jäkel, wurde geboren am 8. Oktober 1883 in Hirschfelde bei Zittau, als 2. Sohn des Pfarrers Karl Richard Jäkel († 1905). Seit 1890 besuchte ich die Schule meines Heimatortes, evangelisch-lutherisch erzogen, und kam Michaelis 1895, vom Vater dazu vorbereitet, in die Quinta des Gymnasiums zu Zittau, von dem ich 1903 mit dem Reifezeugnis schied. Das erste Semester verbrachte ich als Student der Theologie in Greifswald, dann studierte ich von Michaelis 1903 an ohne Unterbrechung in Leipzig und erlangte hier Ostern 1907 das Kandidatenzeugnis. Nach einem achtwöchentlichen Aufenthalt in Rom, Neapel und Florenz weilte ich vom 1. Juni bis 1. September in St. Moritz im Ober-Engadin als Hauslehrer und von Michaelis 1907 bis 15. April 1909 im Predigerkolleg zu St. Pauli in Leipzig. Während dieser Zeit setzte ich bei Herrn Geheimrat Prof. Dr. Schmarsow meine Kunststudien fort (nochmals inskribiert von Mich. 1907—Mich. 1908) und reichte meine Dissertation ein, nach deren Annahme ich am 17. Februar 1909 das mündliche Examen zur Erlangung des Dr. phil. bestand. Nach dem Austritt aus dem Predigerkolleg wurde ich Vikar am Thomasgymnasium in Leipzig vom 19. April bis 31. Mai 1909 und bestand dabei in den Tagen vom 7.—15. Mai das zweite theologische Examen zur Erlangung des cand. rev. min. in Dresden. Stellenlos vom 1. Juni bis 1. Juli konnte ich private Studien in Leipzig fortsetzen und am 1. Juli als Vikar an der IV. städtischen Realschule in Lindenau antreten.